UNIVERSITÄT TÜBINGEN
DOKTOREN-VERZEICHNIS DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT 1912

Σκηνὴ τραγική

Eine Studie über die scenischen Anlagen auf der Orchestra des Aischylos und der anderen Tragiker

Von

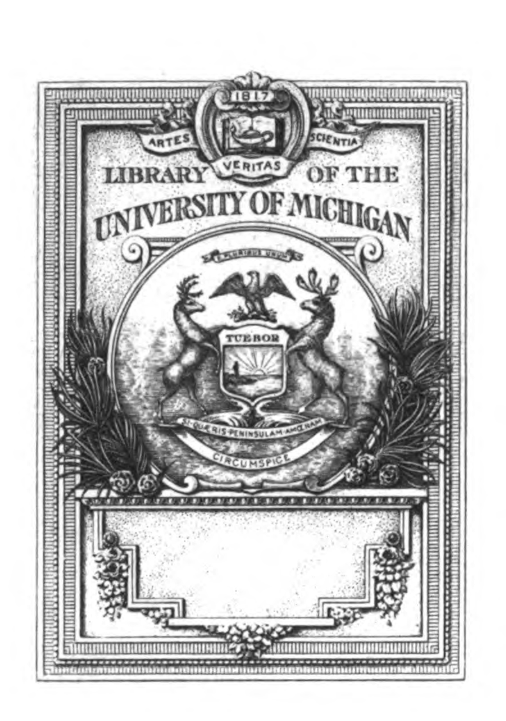
Ferdinand Noack

Mit 4 Abbildungen



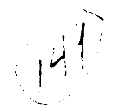
Tübingen
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
1915

U. T. 13]


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



UNIVERSITÄT TÜBINGEN
DOKTOREN-VERZEICHNIS DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT 1912



Σκηνὴ τραγική

Eine Studie über die scenischen Anlagen auf der Orchestra des Aischylos und der anderen Tragiker

Von

Ferdinand Noack

Mit 4 Abbildungen



Tübingen
Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)
1915

Buchdruckerei von Georg Schnürlen in Tübingen

Unter dem Dekan der philosophischen Fakultät Professor Dr Ferdinand Noack (15. März 1911 bis 14. März 1912) sind zu Doktoren der Philosophie ernannt worden:

1911

1. Erwin Kohler aus Göppingen
   Die Entwicklung des biblischen Dramas des 16. Jahrhunderts in Frankreich unter dem Einfluß der litterarischen Renaissancebewegung — 27. März
2. Hermann Deckinger aus Ellwangen
   Die Darstellung der persönlichen Motive bei Aeschylos und Sophokles — 15. April
3. Richard Neher aus Tübingen
   Des Anonymus de Rebus Bellicis — 24. April
4. Hermann Kalchreuter aus Oppenweiler
   Die Μεσότης bei und vor Aristoteles — 24. April
5. Konrad Gaiser aus Stuttgart
   Die Uebersetzungen Ludwig Seegers aus Shakespeare — 2. Mai
6. Adolf Streissle aus Oepfingen
   Personification und poetische Beseelung bei Scott und Burns — 2. Mai
7. Friedrich Blumenstock aus Klein-Allmerspann
   Die Mundart von Klein-Allmerspann O.A. Gerabronn — 6. Mai
8. Wilhelm Uebele aus Reutlingen
   Johann Nikolaus Tetens nach seiner Gesamtentwicklung betrachtet mit besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses zu Kant — 6. Mai
9. Paul Barth aus Nürtingen
   Die Naturschilderung in Senancours Obermann — 15. Mai
10. Max Rempis aus Nagold
    Die Vorstellung von Deutschland im altfranzösischen Heldenepos — 30. Mai

11. Albert Stöckle aus Esslingen
Staat und Zünfte in Konstantinopel im 10. Jahrhundert n. Chr. 27. Juni

12. Otto Hohenstatt aus Ludwigsburg
Die Entwicklung des Territoriums der Reichsstadt Ulm im 13. und 14. Jahrhundert 27. Juni

13. Karl Wenglein aus Bamberg
Neve und Neque im älteren Latein 28. Juni

14. Adolf Kerrl aus Oldenburg
Reichsgut und Hausgut der deutschen Könige des früheren Mittelalters 2. Juli

15. Eckhard Lattermoser aus Dresden
Die Regenverhältnisse Mittelamerikas mit besonderer Berücksichtigung von Salvador und Süd-Guatemala 10. Juli

16. Erwin Herrmann aus Ulm
Die Liquidaformantien in der Nominalbildung des jonischen Dialekts 17. Juli

17. Martin Salomonski aus Frankfurt
Gemüsebau und Gewächse in Palästina zur Zeit der Mischnah 21. Juli

18. Walter Reinöhl aus Stuttgart
Uhland als Politiker 25. Juli

19. Emil Richard Keppeler aus Gaildorf
Die pindarische Ode in der deutschen Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts 19. August

20. Jakob Knecht aus Altdorf
Die Kongruenz zwischen Subjekt und Prädikat und die 3. Person Pluralis auf -s im Elisabethanischen Englisch 25. August

21. Robert Igel aus Berlin
Die Versuchung des Pescara 30. September

22. Gerhard Kammrad aus Berlin
Die Ereignisse des Jahres 1307 in der Meißnischen Frage, vornehmlich die sog. Schlacht bei Lucka (in Sachsen-Altenburg) 17. Oktober

23. Max Eitle aus Urach
Studien zu Weckerlins geistlichen Gedichten 14. November

24. Karl Steinhauser aus Waldsee
Der Prodigienglaube und das Prodigienwesen der Griechen 22. November

25. Heinrich Kofink aus Krispenhofen
Lessings Anschauungen über die Unsterblichkeit und Seelenwanderung — 11. Dezember

26. Bruno Franck aus Stuttgart
Gustav Pfitzers Dichtungen — 16. Dezember

27. Alfred Schliz aus Heilbronn
Verfassung und Verwaltung der Reichsstadt Heilbronn im Mittelalter. I. Teil. Die Verfassung — 18. Dezember

28. Hermann Römer aus Pfrondorf
Die Bābī-Behā'ī. Eine Studie zur Religionsgeschichte des Islams — 23. Dezember

1912

29. Fritz Holzträger aus Bistritz (Siebenbürgen)
Syntaktische Funktion der Wortformen im Nösnischen — 10. Januar

30. Hans Kurfess aus Buchau a. F.
Zur Geschichte der Erklärung der Aristotelischen Lehre vom sog. Νοῦς ποιητικός *und* παθητικός — 11. Januar

31. Hermann Weinheimer aus Schopfloch
Hebräer und Israeliten — 17. Januar

32. Karl Knupfer aus Hausen a. R.
Die Mundart des Rot-Tales — 5. März

33. Albert Hehl aus Balingen
Die Formen der lateinischen ersten Deklination in den Inschriften. — 8. März

34. Adolf Beyer aus Köln
Schillers Malteser — 7. März

35. Richard Pregizer aus Böblingen
Die politischen Ideen des Karl Follen — 7. März

Erneuert wurde das Diplom nach 50 Jahren für:

1. Franz Xaver Steindachner, k. k. Hofrat, Wien — 23. April 1911
2. Wilhelm Fleischmann, Geh. Regierungsrat und ord. Professor in Göttingen — 16. April 1911
3. Julius Haerlin, Seniorchef der Papierfabrik Haerlin und Söhne in Gauting (Bayern) — 20. Dez. 1911
4. Julius Euting, Professor und Kais. Geh. Regierungsrat in Strassburg i. E. — 21. Febr. 1912

Inhalt.

Abbildungen.

I.

Die Begrenztheit des klassischen Spielplatzes.

Für unsere Vorstellung von der Scenerie der attischen Tragödie in den ersten und entscheidenden Phasen ihrer Entwicklung hat die monumentale Ueberlieferung bis auf einen Punkt versagt. Wir sind auf das angewiesen, was die immerhin spärlichen Angaben der Dramen selbst und ihre Interpretation ergeben. Mit dieser Tatsache hat sich die Wissenschaft seit Dörpfelds Untersuchungen an den Ruinen abfinden müssen und hat sich auch, von Ausnahmen abgesehen, damit abgefunden. Wir sind von den Monumenten frei, nicht einfach, weil sie fehlen, sondern weil auch das älteste Fundament eines steinernen Skenenhauses in Athen, auf das es allein ankommt, höchstens vermutungsweise noch in das Ende des V. Jahrhunderts zurückdatiert werden könnte. Ich persönlich vermag auch dieser Datierung (Furtwängler, Sitz.-Ber. d. bayer. Akad. 1901, 411 f. E. R. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters 1914, 11) nicht zuzustimmen, weil gerade die Zusammengehörigkeit der Skene mit der ihre Rückwand maskierenden Halle auf eine jüngere Ansetzung führt: denn die Halle ist durch die an ihr verwendeten Materialien und die Klammerform mit Sicherheit ins IV. Jahrhundert datiert (Dörpfeld im Theaterbuch 12. 37)[1]. Wenn sie mitsamt der Skene nach dem jüngeren, frühestens nach 420 errichteten Dionysostempel orientiert ist, so ist auch damit nur ein terminus post quem für die Zeit ihrer Errichtung gegeben, ein Schluß aber auf die Gleichzeitigkeit mit dem Tempelbau wäre daraus noch nicht abzuleiten.

Die Orchestra der archaischen und klassischen Zeit.

So ist uns als einzige monumentale Grundlage für die klassische Zeit der Tragödie nur der von Dörpfeld scharfsinnig erschlossene Spielplatz selbst geblieben, die kreisrunde Orchestra, neben dem ersten Dionysostempel der einzige im heiligen Bezirk für die Dauer errichtete Bau der pisistratischen Periode (in Abb. 1 die schraffierten Anlagen). Denn an dieser Datierung der Bauten wird ja festzuhalten sein, auch wenn der Kult und die Gründung des ganzen Heiligtums schon in frühere Zeit zu rücken ist[2]. Es wird nicht schaden, sich noch einmal rasch der Grundlagen zu erinnern,

1) Vgl. Judeich, Topographie von Athen 4. Ueber das Verhältnis des Theaterbaus zum Dipylon s. Athen. Mitteil. 32 (1907) 494 ff.

2) Wilamowitz, Gött. gel. Anz. 1906, 625 ff. Frickenhaus, Jahrbuch 1912, 72, Anm. 3.

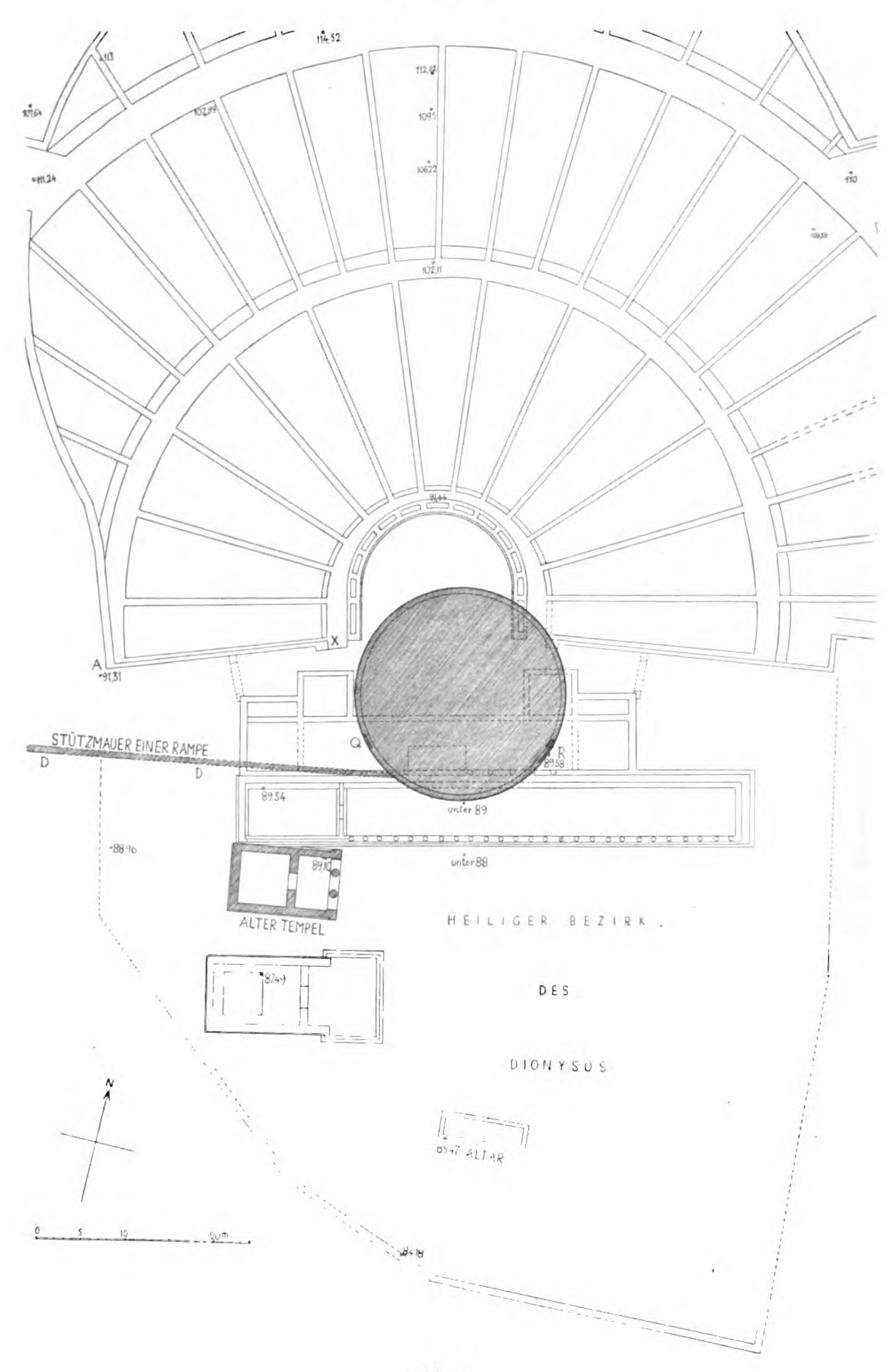

STÜTZMAUER EINER RAMPE
ALTER TEMPEL
HEILIGER BEZIRK
DES
DIONYSOS
ALTAR
unter 89
unter 88

Abb. 1.

auf denen unsere Vorstellung von dieser ersten künstlich hergerichteten Stätte des dramatischen Spieles beruht. Der Durchschnitt in Abb. 2 möge die Situation veranschaulichen.

Dem stetig abfallenden Felsboden war ein ebener Tanzplatz nur durch Terrassierung abzugewinnen. Die aus Polygonwerk errichtete Stützmauer a mußte darum nach Süden zu über 2 m[3]) hochgeführt werden, während sie sich nordwärts gegen den Abhang zu verlief. Und dieser Höhenunterschied gilt nur für den Boden unmittelbar bei dem Südpunkt dieser Terrasse; er wächst mit jedem Meter, um den wir uns auf dem sich ständig senkenden Gelände weiter nach Süden zu entfernen; beim großen Altar, d. h. nur etwa 40 m südlich von der Orchestraterrasse, ist der Boden, wie die Höhenzahlen auf Dörpfelds erstem Plane lehren, bereits um weitere 4 m oder mehr gefallen.

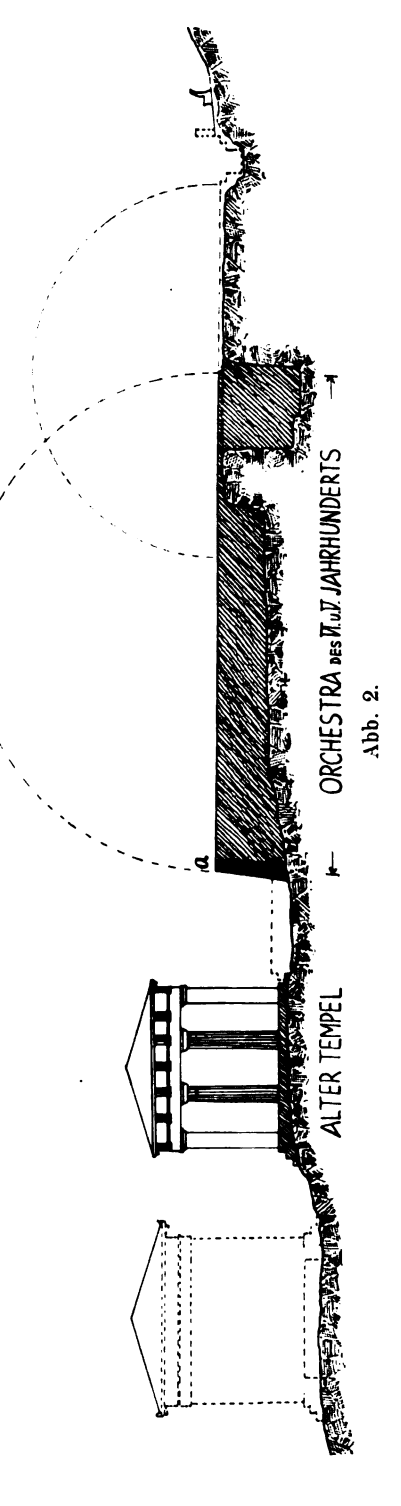


Abb. 2.

Indem sich die Stützmauer der Orchestra in der Linie eines weiten, 24 m im Durchmesser haltenden Kreises vor den Abhang legte, folgte sie lediglich einer älteren Forderung der kultlichen Handlung. Denn daß

3) Dörpfeld-Reisch (= D.-R., wie ich das Theaterbuch im folgenden zitieren werde) S. 26. Der Felsboden, am Fuß des erhaltenen Restes R der Orchestraterrasse (Taf. III) + 89,58 m ü. M. gelegen (Taf. I), liegt an der Stelle, wo der alte Orchestrakreis die Rückwand der Halle nach Süden überschneidet (Oberkante ihrer dortigen Stufe Taf. V = + 89,34 m) schon wieder etwas tiefer, wie Photographien erkennen lassen. Eine auf meine Bitte von Herrn Baurat Knackfaß freundlichst vorgenommene Messung ergibt für diese Stelle nur noch eine Höhe von rund + 88,34 m. Da jedoch der Felsboden sehr weich und brüchig und bei der Erbauung der Halle vielfach angegriffen worden sei, werde seine Oberfläche zur Zeit der alten Orchestraanlage doch etwas höher als 88,34 m anzunehmen sein. Immerhin werden wir für diese Seite des Terrassenrundes auf eine Höhe von 2½ m kommen.

die Zuschauer sie ringsherum im Kreis umstehen bzw. auf ἴκρια umgeben sollten[4]), war für diese terrassierte Anlage von Anfang an nicht mehr in Betracht gekommen.

Wenn man trotzdem für die Terrassenanlage noch an dieser runden Gestalt festhielt, so geschah das bereits unter ganz bestimmtem Zwang: weil der dionysische Chor im Kreise um einen Mittelpunkt getanzt hatte[5]), war die Kreisform des Tanzplatzes obligatorisch geworden. Nur darum verstand sie sich auch noch für den pisistratischen Bau von selbst, sie hat also nur für die Dauer festgelegt, was längst das Ergebnis der alten Kulthandlung gewesen war. Andererseits wäre es, was schon hier gesagt werden darf, verkehrt, daraus auch für die ganze Entwicklung der Folgezeit eine Notwendigkeit abzuleiten, die Orchestrafläche nun auch immer im ganzen Umfange freizuhalten.

Platz der Zuschauer.

Das Publikum stand und saß ganz selbstverständlich da, wo es am besten sah, also in der Hauptsache am Abhang an der Nordseite hinauf. Hier hat man durch Erdanschüttungen schon in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts nachgeholfen (D.-R. 30 f.). Wie wenig wir über künstliche Holztribünen, ihre Gestalt und Lage wissen, hat vor Jahren schon C. Robert, Hermes 32 (1897) 426 überzeugend ausgeführt. Möglich, daß die damaligen ἴκρια als Seitenflügel vorgetreten sind — „nur daß niemand sagen kann, wieweit diese Flügel die Orchestra umfassen". Man muß sich gegenwärtig halten, daß die seitlichen Vorsprünge des erhaltenen steinernen Zuschauerraums durchaus künstlich aufgebaut sind und dadurch das Bild der ursprünglichen Bodenform ganz verwischt ist. Ein Blick vom Asklepieion und der Eumenesstoa her (Phot. d. Inst. Akrop. 400 u. a.) auf die tiefliegende und rasch absteigende Bodenlinie[6]) der westlichen Außenmauer des lykurgischen Zuschauerraumes kann aber noch heute lehren, daß der natürliche Abfall dieses ganzen südöstlichen Burgabhanges ziemlich geradlinig und gleichförmig verlief und keine größere Einmuldung, kein eigentliches, natürliches κοιλόν gebildet hat. Wäre hier zu beiden Seiten je eine natürliche Erhebung weiter nach Süden vorgetreten, hätte man auch die spätere Stützmauer nicht so tief zu gründen brauchen.

Festbegrenzte Parodoi?

Also dürfen wir zunächst auch nicht mit den festbegrenzten, engen Parodoi rechnen, an die wir von den Steinbauten her gewöhnt sind, in keinem Falle schon für die äschyleische Zeit. Schon Robert hat a. a. O. auf den Höhenunterschied hingewiesen, der insbesondere zwischen dem Südteile der Orchestratenne und dem Gelände zu beiden Seiten bestand, und daraus auf die Lage der

4) Wie einst nach der kurzen ersten Mitteilung Dörpfelds (A. Müller, Bühnenaltertümer 416) noch vermutet werden konnte (Hermes 21, 621. Philologus 48, 506). Dagegen schon Dörpfeld D.-R. 29.

5) Das Selbstverständliche schon bei Wilamowitz, Hermes 21, 603.

6) Bei der Südgrenze des Asklepieion + 107, 64 m, Südwestecke des Theatron bei A (D.-R., Plan I) + 91,31 m, d. h. also auf weniger als 70 m Abstand nicht weniger als 16 m Gefälle.

Parodoi schließen wollen: „je näher sie nämlich dem Dionysosbezirk (d. h. nach Süden zu) lagen, um so größer war die Steigung, die der Chor und die in den älteren Stücken so beliebten Wagen zu überwinden hatten, so daß man ohne lange Rampen kaum ausgekommen wäre.“ Gewiß, aber ist das ein Beweis gegen eine solche längere Rampe? Ist diese denn nicht vielmehr das einzige, was außer der Orchestraterrasse für die ältere Zeit noch nachweisbar ist? Die Mauer D (D.-R. Plan I und III, S. 28, 31) kann schlechterdings nichts anderes als eine Stützmauer für einen Rampenweg bedeuten. Ihre Linie stößt, nach Osten hin verlängert, an den südwestlichen Rand der Orchestraterrasse an. Der von ihr gestützte Weg hatte von ca. 89 m Höhe ü. M. auf das Orchestraniveau (ca. 91,50 m) zu führen, ein Unterschied also, der, wie ROBERT ganz richtig sagt, nur durch eine längere Rampe zu überwinden war. Und er kommt von der Gegend westlich bzw. hinter dem alten Tempel her, wo man sich für die ältere Zeit gut die Garderobe denkt. Ueber die Breite eines solchen Rampenweges ist höchstens soviel zu sagen, daß es nicht wahrscheinlich ist, daß er gegen Norden durch eine zweite parallele Stützmauer, die viel flacher gewesen sein müßte, abgegrenzt, sondern daß er vielmehr nach dieser Bergseite zu einfach mit der Bodenhöhe ausgeglichen war. Wo dann und ob überhaupt von dorther eine feste Abgrenzung gegen die Zuschauer durch die Wand einer Holztribüne erfolgte, entsprechend dem späteren steinernen Analemma AX (bzw. CC, D.-R. Tafel III), vermögen wir nicht zu sagen. Ich habe den Eindruck und werde es unten noch eingehender belegen, daß wir schon, wenn wir für die ersten äschyleischen Dramen mit den beiden festbegrenzten πάροδοι operieren [7], unserer Vorstellung eine allzu bestimmte Richtung geben. Natürlich wird man aus dem Fehlen jeder Spur einer entsprechenden östlichen Rampe keinen Beweis gegen ihre Existenz herleiten. Aber umgekehrt liegt doch auch gar kein anderer Grund vor, sie von vornherein als gegeben vorauszusetzen. So lange der Chor noch wirklich als Protagonist und geschlossen auf seinen Tanzplatz heraufzog und nur der eine Sprecher zu ihm trat, also vor Aischylos, läßt sich eine Veranlassung zu einer zweiten Rampe gar nicht absehen. Und auch für die äschyleische Zeit ist die Frage durchaus noch nicht [8]) abgetan, ob und wie weit das Auftreten von zwei differenzierten Seiten her bereits ein unverbrüchliches Gesetz von Anfang an gewesen sei. Ein solches kann sich ja nur erst allmählich, nachdem einzelne Fälle zu solcher Verteilung Anlaß gege-

Westlicher Rampenweg.

---

7) In neuerer Zeit noch z. B. L. BOLLE, Die Bühne des Sophokles, Progr. der großen Stadtschule Wismar 1902 S. 5 und Bühne des Aischylos, ebenda 1906 S. 8, ihm folgend F. WEISE, Progr. d. Henneberg. Gymnasiums, Schleusingen 1908, 3. Ich bin absichtlich auch darin zurückhaltender als noch WILAMOWITZ, Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum XXIX (1912) 547 und Aischylos, Interpretationen 1914, 117.

8) Wie WEISSMANN, Die scenische Aufführung der griechischen Dramen im V. Jahrhundert, München 1893 S. 63 gegen NIEJAHR, Commentatio scenica 1888 S. 7 behauptet hatte.

ben hatten, zum Theaterbrauch entwickelt haben. Nur die Interpretation kann, worauf ich später noch einzugehen habe, zeigen, ob und wo seine Anwendung unausweichlich war.

Keine Skenenbauten außerhalb des Orchestrakreises.

Demnach bleiben als gesicherte monumentale Grundlage und Voraussetzung für die äschyleischen Tragödien doch nur das Orchestrarund und der eine Rampenweg von Westen her. Aber der scheinbar so wohlbekannte Tatbestand hat doch nicht verhindern können, daß bei der Frage nach dem Standpunkt des äschyleischen Skenenhauses das Bild der so viel späteren Ruinen, bewußt oder unbewußt, für seine Stellung außerhalb des Orchestrakreises entschieden hat [9]). Bethes Prolegomena und Dörpfelds Herstellung der σκηνὴ τραγικὴ und ihre Begründung im Theaterbuch sind für die meisten maßgebend geblieben. Und doch darf man fragen: würde man angesichts der Orchestraterrasse und ohne die Kenntnis der späteren Theaterbauten überhaupt auf jene Vorstellung gekommen sein? Sind es nicht eben nur diese Ruinen, die es fast zum Dogma werden ließen, daß der runde Platz vor der Skene von jeher freizuhalten gewesen wäre, während sie doch nur soviel beweisen können, daß damals, als der schematische Skenentypus aus Stein im engen Verband mit dem Theatron geschaffen wurde, man es für richtig und notwendig hielt, den vollen Kreis herzustellen? Daß dieser vorher teilweise durch die ephemeren Skenenbauten beansprucht und verbaut worden war, hatte man so lange ruhig ertragen können, als diese immer wieder verschwanden und die leere Tenne immer herzustellen war. Erst als die feste Steinskene das unmöglich machte, sah man sich veranlasst, die Konsequenz zu ziehen und auch den vollen Kreis für die Orchestra dauernd zu sichern.

Es ist nicht zur Förderung der Theaterfrage gewesen, daß man sich über den zuerst von Wilamowitz, Hermes 21, 603 ausgesprochenen, von Robert (ebenda 31, 550, 32, 423 f.) aufgenommenen und durchgeführten Gedanken hinweggesetzt und die skenischen Aufbauten innerhalb des Orchestrakreises für das V. Jahrhundert geleugnet hat [10]). Was an praktisch technischen Gründen und sakralen Rücksichten gegen den Aufbau am Rande der Orchestra

9) Außer den Verfassern der in Anm. 7 genannten Programme z. B. Jurenka, Wiener Studien 23 (1901) S. 13 und neuerdings noch C. Fensterbusch in dem Exkurs zu seiner Dissertation: Die Bühne des Aristophanes (Leipzig 1912) S. 66 ff. Das kleine Theater in Thorikos (D.-R. 109 ff.), das in seiner Anspruchslosigkeit und Beschränkung auf das Allernotwendigste sehr lehrreich ist, kann doch hier nicht angeführt werden, da es mit seiner geradlinig begrenzten Orchestra nur einem Zwange des Geländes folgte und außerdem zu einer Zeit entstand, wo eine Freihaltung der ganzen Orchestrafläche, wie wir sehen werden, so wie so keine unbedingte Forderung war. Man wird manche Skenenbauten hier ganz anders aufgestellt haben als in Athen, z. T. auch auf sie verzichtet, möglicherweise auch einmal den kleinen Tempel an der einen Parodos in das Spiel einbezogen haben.

10) Nur Bolle hat sich in seinen beiden Programmen 1902 S. 11 (entgegen S. 4) und 1906 Roberts Beweisführung angeschlossen.

(oder sogar noch in ein paar Meter Abstand davon[11]) aufgezählt werden kann, hatte wiederum C. Robert schon in dem zweiten genannten Aufsatze so klar und überzeugend formuliert, daß ich dem dort S. 425—427 gesagten auch heute kaum etwas hinzuzufügen hätte. Man bedenke: ein solcher Aufbau außerhalb der Terrasse, wo über bloßem, wie schon gesagt, ständig abfallendem Felsboden ein Holzgerüst erst überhaupt bis zum Orchestraniveau (D.-R. 273) hätte emporgeführt werden müssen, um die eigentliche Skene als ein zweites Stockwerk aufzunehmen — ferner die von Robert mit Recht hervorgehobene Ueberbrückung, die alsdann von da zur Orchestratenne hinüber hätte erfolgen müssen, — die ganze Anlage obendrein einspringend gerade in die vor dem alten Tempel liegende Partie des Temenos (Körte, Berl. ph. W. 1900, 323) und das gerade zur Festzeit, wo eben hier die große dionysische πομπή (Arch. Jahrb. 27 (1912) 71 f.) aufzuziehen hatte, — das alles ist so unwahrscheinlich wie möglich. In diesem Raume vor der Tempelfront haben wir uns doch auch den alten Opferaltar und außerdem die zahlreichen Weihgeschenke zu denken, die hier so wenig gefehlt haben können, wie oben auf der Burg und in anderen Heiligtümern. Eine Aufhöhung mit Erde gar bis zur Höhe der Orchestra hätte entweder mit ihrer unvermeidlichen Abböschung noch beträchtlich weiter in den Bezirk eingegriffen oder sie hätte einer sehr soliden Abstützungswand aus Holz oder besser aus Stein bedurft. Und das alles für die wenigen Tage des Festes, während doch die Orchestrafläche selbst über die Mitte hinaus über hoch aufgeschüttetem Boden lag, auf dem sich, wenn man wollte, alles bauen und beliebig viele Gerüstpfosten eingraben ließen! Denn es ist nun einmal eine durch die Ausgrabungen festgestellte Tatsache, die nur wieder Robert (Hermes 31, 422) gewürdigt hat, daß der größere Teil der Orchestra des V. Jahrhunderts bis gut 2 m über dem z. T. künstlich abgeschnittenen Felsboden durch Erdauffüllung hergestellt war. Dörpfeld, der (a. a. O. S. 58) diese Tatsache festgestellt hat, hat sie mit keiner Periode der jüngeren, festen Steinbauten in Verbindung bringen können. Sie spielt aber eine sehr wichtige Rolle bei der Frage nach der Existenzmöglichkeit eines unterirdischen Ganges, und da muß doch, ganz unabhängig davon, wie man sich in dieser Frage entscheidet, gesagt werden, daß die Ablehnung einer solchen Möglichkeit dem örtlichen Befund direkt ins Gesicht schlägt. Auf die kümmerlichen Hohlgänge, die Dörpfeld jenseits des römischen Logeion gefunden hat (D.-R. S. 57, Fig. 18), sollte man sich schon darum nicht berufen, weil sie, wie Robert, Hermes 32, 422 Anm. schon betonte, in keinem Falle mit der Orchestra des V. Jahrhunderts etwas zu tun haben, denn sie fallen aus deren Kreis ja fast ganz her-

Wäre ein unterirdischer Gang möglich?

11) I. Hampel, Was lehrt Aeschylos' Orestie für die Theaterfrage (Prag 1899) und ihm folgend Pschor, Progr. d. Staatsgymnasiums in Mährisch-Trübau 1908, 6 ff. Der Ausgangspunkt war hier der Wunsch, unter Voraussetzung einer langgestreckten, außerhalb der Orchestra liegenden Hinterwand, die Paraskenien in der späteren konventionellen Gestalt schon aus der Handlung der Orestie zu erklären.

aus. Aber man sollte sich auch nicht an Dörpfelds Zweifel S. 35 allein genügen lassen (F. Weise a. a. O. 8) und nicht sein eigenes Zugeständnis S. 58 ignorieren, „daß es in dem älteren Theater einen solchen Gang gegeben haben kann". Dagegen sollte man sich klar machen, daß „positive Anzeichen für einen solchen" nach dem Ausgrabungsbefund gar nicht mehr zu erwarten sind (vgl. Robert a. a. O. 423). Denn erstens konnte eine solche Anlage nur aus einem hölzernen Stollengang bestanden haben, der in der Erdaufschüttung errichtet war, und zweitens mußte sie durch die Fundamentierung der steinernen Skenenbauten vertilgt worden sein, ohne auch nur eine Spur zu hinterlassen. Wer also bei der Interpretation der einzelnen Dramen ohne einen solchen Gang nicht auszukommen glaubt, für den steht die Möglichkeit seiner Herstellung im Hinblick auf den örtlichen Befund nach meiner Ueberzeugung außer jeder Debatte, — ganz abgesehen davon, daß sich bei einem Terrassenbau der Hohlraum so gut wie von selbst ergibt, wie der Keller in jedem am Abhang gebauten Hause, und daß seine Ausnützung den antiken Architekten geläufig war von der kretisch-mykenischen Zeit bis zu den imposanten Terrassenbauten des Hellenismus und den bescheidneren Wohnhäusern in Pompeji.

Zu den lokalen und technischen Gründen, welche für die Anlage hölzerner Skenenbauten auf der Orchestra sprechen, sie dagegen außerhalb, an ihrem Rande direkt widerraten, treten die Dramen selbst.

II.

Das Zeugnis der älteren äschyleischen Dramen.

U. von Wilamowitz' bekannte These, von Todt (Philol. 48, 507 f.) und Bethe (Prolegomena 89 ff.) so energisch und doch nicht überzeugend bekämpft, ist durch die vertiefte Behandlung in den „Interpretationen" (1914) in ein neues Licht getreten. Denn hier sehen wir überraschend und überzeugend herausgearbeitet, wie um des Chores willen für einzelne Teile der Handlung ein erhöhter Standplatz eingeführt und, nachdem das Motiv einmal aus besonderer Begründung heraus gewonnen war, gerne wiederholt wird und weiterwirkt auch da, wo der Ursprung auf den ersten Blick nicht mehr zu fassen ist.

Angesichts eines solchen bedeutsamen Ergebnisses stellt sich der Archäologe zur Gegenprobe die Frage nach der Darstellbarkeit und praktischen Ausführung. Und da ihn keine Ueberlieferung von vornherein in einen bestimmten Vorstellungskreis zwingt, so hat er die Freiheit und das Recht, den Maßstab für eine solche Gegenprobe den typischen Formen der Wirklichkeit, d. h. denjenigen überlieferten Monumenten zu entnehmen, die jedenfalls in dem Vorstellungsbereich der Dichter mit voller Sicherheit vorausgesetzt werden dürfen. Daß Aischylos an solche Monumente gedacht habe, wenn er sie nennt und für

das Spiel verwendet, wird niemand bestreiten wollen; ob er sie auch möglichst getreu darzustellen versucht habe, ist eine Frage, die anzuzweifeln nur dann eine Berechtigung hätte, wenn die Interpretation der Texte es unweigerlich geböte.

Hiketiden.

Wenn man sich mit WILAMOWITZ die Hiketiden in ihrer lebendigen Aktion und mit der Begegnung größerer Massen auf der Orchestra vorstellt, so wird begreiflich, daß der Dichter auf eine übersichtliche Ordnung dieser Massen bedacht sein mußte. Das empfahl eine räumliche Heraushebung des Chores über die sie z. T. bedrängenden, z. T. schützenden Gruppen, und diese ergab sich wieder aus dem Sinn der Handlung: auf einem erhöhten Orte mußten sich die Mädchen sicherer fühlen, und es lag nahe, ihn mit der Warte zu vereinigen, die aus der weiteren Handlung für Danaos gefordert war. So wurde der πάγος, von dem aus dieser Umschau hielt v. 179 K. (189 Wil.)[12], wirklich zur ἱκετάδοκος σκοπή v. 679 (713) und mußte als solche wiederum einen geräumigen Platz bieten, der neben einer Mehrzahl von Altären 408 (423) und ihren Götteridolen zugleich eine Verteilung des Chores ermöglichte und die Drohung von v. 446 (463) einleuchtend machen konnte.

Technische Herstellung des Chorpodiums.

WILAMOWITZ hat (Interpret. 8) an ERNST CURTIUS erinnert, der sich zuerst ein Bild von dieser, „wie eine Landeswarte" erhöhten „geräumigen Terrasse" des äschyleischen Stückes gebildet und versucht hatte, das Motiv der κοινοβωμία θεῶν ἀγωνίων aus der in Griechenland gewiß häufigen, auch in Athen selbst nicht fremden ἀγορὰ θεῶν herzuleiten (Att. Stud. I, 39. 42). Der Vergleich hat vieles für sich und doch wird man ihn nicht ohne Einschränkung annehmen können. Was uns von solchen Anlagen gesagt wird, gibt die Vorstellung des (engeren oder weiteren) umschlossenen Bezirkes, in den man hineintritt: ein περίβολος ἀγορᾶς μέγας war die altertümliche Anlage in Pharai (Paus. VII, 22, 2), und in die θεῶν ἀγορά zu Eleusis εἰσίασι . . . πάντες εὐφήμως (Zenob. IV, 30). Aber ein Temenos, womöglich mit höherer Umfassungsmauer (s. u.) und den Altären der ἀγώνιοι θεοί dahinter, so daß der Chor, um zu diesen hinaufzukommen, erst hätte eintreten müssen und dadurch, sei es auch nur für kurze Zeit, den Blicken entzogen worden wäre, hätte dem Zweck des Dichters nicht gedient. Ebenso wenig aber wird die Erhebung, die er brauchte, nur als Hügel in einfachem Sinne, etwa als „eine mäßige Erdaufschüttung von $1^1/_2$ m allmählich ansteigend" (Hermes 31, 547) zu denken sein. Es ist für das endgültige Bild ja nicht ganz gleichgültig, ob man den Chor nur auf die Normalzahl beschränkt denkt oder lieber WILAMOWITZ zuneigt und an die Verwendung der ursprünglichen Gesamtzahl gerade für diesen Chor der Bräute der 50 Aigyptossöhne glauben will, nicht etwa wegen v. 307 (317), sondern weil sie so fest zum Sagen-

12) Ich citiere im folgenden ohne Bezeichnung nach KIRCHHOFFS Text, in Klammern nach WILAMOWITZ' neuer Ausgabe.

stoff gehört[13]). Aber man verstünde doch auch bei einem kleineren Chore, wie ihn ROBERT (Hermes 31, 547) u. a. annehmen, nicht, wie eine solche Erdaufschüttung für die Altäre mit den βωμοί und βρέτεα und dazu für den Chor zur Ausführung seiner wie immer bescheidenen Tanzbewegungen eine genügend widerstandsfähige Grundlage geboten hätte. Eine Plattform mußte in jedem Fall hergestellt werden, was auch bei einer Erdaufschüttung nur vermittelst einer sockel- oder wandartigen Umschließung erreichbar war. Wir kommen also auch aus praktischen Gründen eher zu einem podiumartigen Aufbau mit senkrechten Wänden, und diese waren dann auch viel einfacher mit einem Bohlenboden abzudecken, als mit einer Anschüttung massiv zu füllen. Denken wir darauf die verschiedenen Altäre, so ist das Bild der ἀνάκτων τῶνδε κοινοβωμία v. 212 (222) gewonnen. Ueber die Höhe, ob mannshoch, ob etwas mehr, etwas weniger, ist kein Urteil möglich.

Monumentale Vorbilder.

Wir können uns das Motiv für eine solche Anlage schon nach archaischen Denkmälern, etwa nach Art der Grabaltäre oder „Altäre mit Grubenkammern" (STUDNICZKA, Oest. Jahreshefte 1903, 123 f.) vorstellen, die über einem Stufenbau senkrechte Seitenwände und darüber die irgendwie profilierten Platten einer flachen Decke boten. Sind doch auch überhaupt die meisten antiken Altäre oben glatt abgeschlossen gewesen. Und so muß auch derjenige Altar aufgebaut gewesen sein, an den bereits REISCH, Pauly-Wissowa R.-E. I. 1659, 10 f. als Vorbild für die äschyleische κοινοβωμία gedacht hat: der von dem jüngeren Peisistratos gestiftete Zwölfgötteraltar im Kerameikos. An und für sich wäre über Gestalt und Umfang einer solchen Kultstätte nichts auszumachen. Daraus aber, daß man ihn nach dem Sturz der Tyrannen durch einen Anbau verlängert hat, um die Weihinschrift des Stifters zu verdecken (προσοικοδομήσας ... ὁ δῆμος ... μεῖζον μῆκος ἠφάνισε τοὐπίγραμμα Thuk VI. 54, 7), folgt unmittelbar, daß auch er als oblonger Aufbau mit senkrechten Wänden, deren eine die Inschrift trug, zu denken ist. Da ferner Xenophons Bemerkung im Hipparchikos III, 2 (CURTIUS a. a. O. II, 34) nur einen alten, auch von PINDAR (Frm. 54 BÖCKH) gekannten Brauch bestätigt, so waren schon die Athener der äschyleischen Zeit daran gewöhnt, gerade einen solchen Altarbau auch als Mittelpunkt dionysischer Chöre zu sehen. Ja den älteren unter den Zuschauern der Hiketiden mußte auch noch das Bild dieses Altares als Asylstätte mit den Platäern als ἱκέται ἑζόμενοι ἐπὶ τὸν βωμόν (Herod. VI, 8. BUSOLT, Griech. Geschichte[2] II, 377) in der Erinnerung leben. Es konnte also den Athenern gewiß nicht gesucht

13) Ob die Kostümierung so vieler Choreuten die Kräfte des Choregen des Aischylos überstiegen habe (BOLLE a. a. O. 1906, 4), können wir nicht ermessen, ebensowenig die Entscheidung über ihre Zahl abhängig machen von der Zahl der Verse von 197—212. Wir wissen ja nicht, mit welchen Pausen sie, während der Chor zur κοινοβωμία aufstieg, gesprochen werden konnten. Man könnte sich gut vorstellen, daß die Anweisungen des Danaos zugleich einer Verteilung des Chores und seiner Gruppierung oben um die einzelnen Altäre gedient haben.

und überraschend erscheinen, wenn der Dichter eine derartige architektonische Form auch für seine κοινοβωμία wählte. Denn es kam hier noch ein Vorteil hinzu. Ebenso wie jene Grabaltäre figürlichen, symbolischen Schmuck (z. B. sepulkrale Löwenbilder: Annali 1873 D = Reinach, Rep. d. V. I, 257) tragen oder selbst das βάθρον für eine Kultstatue abgeben konnten, wie der βωμός des Hyakinthosgrabes in Amyklai (Paus. III, 19, 3) für das mächtige Apollonbild, so war es auch dem Dichter möglich, auf seiner κοινοβωμία, der er eine beliebige Größe geben konnte, verschiedene Idole mit ihren Altären aufzustellen. Reisch erinnert direkt hierfür an Altäre, die in einzelne Opferstellen eingeteilt waren und sich als ein „Aggregat selbständiger Opferstätten" darstellten (a. a. O. 1658, 25. 1659, 18). Die nötigen Stufenanlagen (ἀναβασμοί) machten keine Schwierigkeit, sie sind schon an kleineren Altären nachweisbar (Gerhard, Aus. V. 185), und auch die größeren Opferaltäre müssen damals bereits ähnliche Treppenaufgänge gehabt haben, wie sie die späteren monumentalen Altäre[14]) uns noch zeigen.

Und nun die vielbesprochenen σέμν' ἐνώπια der Διὸς κορά v. 135 (146)? Büchelers Deutung auf ein Gebäude der Burg (Rhein. Mus. 40, 628) wird auch, nachdem sie von A. Körte (Mel. Nicole 293 f.) nach unserer neueren und besseren Kenntnis berichtigt und auf die vorpersischen Propyläen übertragen worden ist[15]), nach der eindringenden Erörterung von G. Müller, de Aeschyli supplicum tempore atque indole, Diss. Halle 1908, 15 ff., die zu der früheren Auffassung der ἀδμῆτα als Artemis (Wilamowitz, Hermes 21, 808 Anm., u. a., s. Müller S. 21) zurückführt, nicht mehr zu halten sein. Die Worte wären hiernach im Sinne einer rituellen Gebetsformel zu verstehen, so daß dieser Anruf der allgemein die Eingänge behütenden Göttin, Artemis-Hekate, überhaupt nicht für unsere scenische Frage in Betracht käme. Wilamowitz hat dagegen (Interpret. 5) für die Worte eine konkrete Grundlage gefordert derart, daß der Chor, als er sie sprach, irgendwelche Wände, ἐνώπια, vor Augen haben müßte. Die Danaiden befänden sich vor einem Temenos, vor dessen Mauer (eben diesen

---

14) Außer dem größten von allen, dem pergamenischen Zeusaltar vgl. den Altar von Hieron II (Puchstein-Koldewey, Griech. Tempel in Sicilien und Unteritalien S. 70 f. und Taf. 10) und den der Athena zu Priene (Wiegand-Schrader S. 120), andere bei Reisch, Pauly-Wiss. I 1663, 10 ff. Es kommt hier nur auf die architektonische Gestaltung an, nicht auf die besondere Bestimmung ob für chthonische oder andere Kulte. Und übrigens sind gerade in einem Zuge der äußeren Erscheinung, dem Schmuck der Seitenflächen mit Reliefs, jene Grabaltäre, wie der des thasischen Nymphenreliefs und der Hyakinthosaltar (Paus. a. a. O. 3, 4) den großen Opferaltären vorausgegangen. Im Wesen von gleicher Art war die nur aus billigen Tonplatten hergestellte Verkleidung (die amplitudines sepulcrorum) attischer Gräber z. B. in Vurva, Ant. Denkmäler II, Taf. 9—11 und S. 6 ff. (Hirschfeld, der auf Wolters Ephem. 1888, S. 188 ff. verweist). Jetzt vgl. man auch den archaischen Poseidonaltar bei Milet (während des Druckes erschienen: Milet I, 4): auf einem fast quadratischen, ca. 1,7 m hohen Podium hier ein einzelner Altar (1. Hälfte des VI. Jahrhunderts).

15) W. Schmid-Christ, Gr. Litt. Gesch.[6] I 290, 3 neigte Körtes Deutung zu.

ἐνώπια) sie einen Hekatealtar erblickten[16]). Ob der Altar selbst notwendig wäre, bleibe dahingestellt. Das Bedenkliche der Vorstellung einer eigenen Temenosmauer im normalen Sinn ist schon oben angedeutet. Es bleibt also nur die Frage, ob bei der Voraussetzung einer architektonisch gestalteten Altaranlage deren Wände gemeint sein konnten. Und das wird man bejahen dürfen, da die Vereinigung dieser Altäre mit ihren Bildern — βρέτεα τάδε 446 (463) — zu einer einheitlichen Kultstätte durchaus den Charakter eines Temenos liefert, dessen Zugang oder in diesem Falle Aufgang auch den Anlaß zu jener Anrufung geben konnte. So meine ich, daß auch die konkretere Auffassung von WILAMOWITZ der hier vorgeschlagenen Form des skenischen Aufbaus nicht im Wege stände.

Das Dareiosgrab in den Persern.

Das Dareiosgrab der Perser führt noch unmittelbarer zur Vorstellung des monumentalen Grabbaues[17]), braucht sich also vom Chorpodium (wie ich diese „Oberbühne" lieber nennen möchte) der Hiketiden nicht wesentlich unterschieden zu haben. Nur die Ausdehnung kann eine geringere gewesen sein, da der Chor zwar auch hier bei dem Bau konzentriert wird — worin WILAMOWITZ Interpret. 51 mit Recht die Analogie zu den anderen Dramen erkennt, — ihn aber nicht zu besteigen hat. Diese Aehnlichkeit gab einst auch BETHE zu, ebenso wie daß das Dareiosgrab als ein „Heroon" architektonisch gestaltet gewesen sein könne (a. a. O. 95. 97). Muster für eine solche, schon archaische Grabform in Attika stellen uns am ehesten unter den genannten Beispielen sowohl das attische schwarzfigurige Vasenbild REINACH, Rep. d. V. I, 257 = Oest. Jahreshefte 1903, 127, wie die mit dem Tonplattenfries verkleideten Grabmäler in Attika (s. Anm. 14) vor Augen. Das Dareiosgrab werden wir uns einfacher vorstellen und schmuckloser. Der architektonische Charakter war in jedem Falle stets gegeben und geläufig. Daß das Eidolon des Dareios ἐπ' ἄκρον κόρυμβον 656 (659) erscheint, paßt dazu sehr gut. Wichtiger ist, daß sich in dem derart aufgebauten Grabmal der für den Schauspieler nötige Hohlraum von selbst ergab, in einen aufgeschütteten Tumulus erst hätte eingebaut werden müssen. Und außerdem möchte ich an die uns doch in aller griechischen Kunst begegnenden Tatsache, die wie ein Gesetz erscheint und wirkt, erinnern, daß die einmal gefundene Form sich so lange erhält, bis ein, etwa aus verändertem Inhalt erwachsener Zwang oder die Erkenntnis eines wirklich Besseren und Ueberlegneren zur Aenderung drängt. So könnte ich mir denken, daß auch aus diesem Grunde der einmal für die Hiketiden ausgedachte Aufbau vom Dichter in wesentlich gleicher Konstruktion gerne wiederholt verwendet worden ist. Schließlich gab auch nur eine derartige architektonische Gestaltung die Möglichkeit,

16) Interpret. 6, vgl. auch die Erklärung zum Text Aischylos Trag. 1914 S. 335: *fanum sive rudi muro sive terminis cinctum, ad introitum (ascensum) est Hecataeum.*

17) WILAMOWITZ, Aischylos Trag. 1914 S. 133: *agitur fabula ante aedificium . . . in altero actu tumulus Darei est,* vgl. Interpretationen S. 50 f.

den wenn auch noch so allgemeinen Ausdruck στέγος ἀρχαῖον v. 144 (141) darauf anzuwenden. Es verschlägt für unsere Sache nicht viel, wenn wir diese Auffassung JURENKAS (Wiener Studien 23 (1901) 215) der anderen vorziehen, daß jedem Hörer sofort das Rathaus der Perser vor Augen stehen müsse (WILAMOWITZ a. a. O. FENSTERBUSCH, Die Bühne des Aristophanes 1912, Exkurs S. 67). Tatsache ist, daß hier ein keineswegs klarer Hinweis auf einen alten Bau nur einen Augenblick angeschlagen wird, um dem Chor den zum Empfang der Königin vom Dichter gewollten Standort zu verschaffen, und daß derselbe Bau im weiteren Verlauf des Stückes ausschließlich als Grabmal, um einmal so zu sagen, mitspielt: ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος παρὰ τῷ τάφῳ Δαρείου, wie auch die Hypothesis richtig hervorgehoben hat. Die Scene am Königsgrab bildete in der Conception des Dichters zweifellos das leitende Motiv für die Inscenierung. Mit diesem, für den zweiten Teil des Stückes notwendigen, aber ebenso notwendig schon zu Beginn vorhandenem Aufbau hatte er sich im ersten Teile so gut es eben ging abzufinden[18]). Mit dem Gedanken, daß möglicherweise im Hintergrunde auch noch ein Palast sichtbar gewesen wäre[19]), brauchen wir nach allem, was über das Kommen und Gehen der Atossa gesagt worden ist, nicht einmal mehr zu spielen.

Die Sieben gegen Theben.

Und das Gleiche gilt von den Sieben gegen Theben. Weder ist die Anwesenheit des Eteokles im Beginn des Stückes, noch sein Befehl v. 658 (675 f.), ihm die Waffen zu bringen, ein irgendwie zureichender Grund sich den Palast sichtbar zu denken[20]). Die Götterbilder, die von Anfang an dastehen, die der Chor so bald schon anredet, weisen genügend auf die Besonderheit des Ortes, und mit der Nennung der Akropolis v. 222 ist dann auch die Orientierung gegeben, die den Palast des Herrschers als nicht weit entfernt erkennen läßt. Vorhanden und sichtbar ist allein θεῶν ἅδε πανάγυρις v. 201 f. (220) mit ihren Altären und

18) Nachträglich finde ich soeben in O. CRUSIUS „Betrachtungen zur Persertragödie des Aeschylus“, Süddeutsche Monatshefte April 1915, 153 eine Stelle, die ich als der Erwägung wert hier wiederholen möchte. Die Persergreise sind zu dem „alten Gehäus“ geflüchtet, „wo die Seele ihres Königs und Herrn wohnt — von ihm hofft ihr frommer Glaube Rat und Eingebung“.

„Das ist orientalisch und zugleich griechisch und menschlich gefühlt. Schon in der Ilias versammelt Hektor die troischen Ratsherrn beim Grabmal des göttlichen Ilos, und der Geschichtsschreiber der Perserkriege weiß von Barbaren zu erzählen, die in schweren Zeiten die Nacht bei den Gräbern der Ahnen zubringen und aus den Träumen, die sie sahen, Rat und Weissagung zu enträtseln wissen. Nichts andres bedeutet die Unterweltfahrt des Odysseus, der den Rat des Tiresias sucht — und wenn wir heute in Not und Kummer an das Grab der Eltern treten, so wittert noch am Horizont unseres Empfindens etwas von dem Glauben jener fernen Vorzeit.“

19) Z. B. BOLLE, Progr. 1906 S. 11. Auch W. SCHMID a. a. O. betont, daß die Perser des skenischen Hintergrundes entbehrten.

20) So BOLLE a. a. O. S. S. 11 ff. Daß die Leichen der Brüder nur zu dem sichtbaren Palast gebracht werden, nur aus einem solchen die Schwestern auftreten könnten, wiegt viel geringer als der Umstand, daß des Palastes noch nicht einmal so wie in den Persern auch nur mit einem Worte gedacht wird.

βρέτη δαιμόνων 93 (95), zu denen der Chor sich flüchtet, von deren heiligem Bezirk aus er nach dem Feinde draußen vor den Toren ausschauen kann, der also höher gelegen haben muß und den er erst auf Eteokles' Geheiß v. 247 (265) verläßt, um das Stasimon in der Orchestra zu singen. Wilamowitz hat daher Interpret. 9, 72 nur ganz folgerichtig auf ein ebenso erhöhtes Chorpodium, wie es die Hiketiden verlangten, geschlossen, und bei dem ganz gleichen Charakter einer θεῶν ἀγορά werden wir uns auch seinen Aufbau ebenso vorstellen wie dort (vergl. auch Reisch a. a. O. 1659, 13). Wir sehen: die einmal gefundene Form wird in allem wesentlichen wiederholt.

Prometheus.

Bleibt der Prometheus, über dessen schwerstes Problem, das der Ueberarbeitung, die Meinungen noch heute geteilt sind. Aber soviel wird man, glaube ich, auch den Vertretern der Ueberarbeitungstheorie entgegnen müssen, daß die scenische Frage davon unabhängig zu beurteilen ist. Wenn ich diese Dinge hier kurz, so weit nötig, berühre, so ist es unvermeidlich auch zu wiederholen, was von andern, vor allem wieder von Robert, Herm. 31, 573 ff. bereits dargelegt wurde, weil ich doch auch ihm mich nicht in allem anzuschließen vermag. Ich kann weder die von Bethe 170 ff. herausgearbeiteten Widersprüche, noch die in diesem Stücke scheinbar so zweifellose Verwendung der Flugmaschine für unbedingt erwiesen halten. Ich meine, daß nach allen den lichtvollen und unzweideutigen Worten des Dichters, wie sie schon Todt (Philol. 48, 527) wirksam, freilich zu sehr anderem Zwecke, vereinigt hat, man sich überall um die Prometheusklippe Luft vorstellen darf und muß, auch ringsherum in der Tiefe. Der Chor kommt ja zu den hoch über Abgründen starrenden Felsen des fernen skythischen Gebirges — πέτραις ὑφηλοκρήμνοις v. 4. 5 — von unten, aus den Grotten des Meeres, zu Prometheus heraufgeflogen: wo und wie immer er erscheinen mochte, da war für die Phantasie des Hörers wie des Lesers Luftraum. Darum brauchte der Chor, ehe er κραιπνόσυτον θᾶκον προλιποῦσ' 282 (279) den Felsboden bei Prometheus betritt, noch nicht unbedingt freischwebend in der Höhe erschienen zu sein. Denn des Titanen Aufforderung an ihn, πέδοι δὲ βᾶσαι 275 (272), hat man doch erst darum auf eine Bewegung von großer Höhe herab, auf ein Heruntersteigen gedeutet, weil die Existenz des Chores in der Höhe so völlig selbstverständlich schien. Aber muß sie denn das auch wirklich und bedingungslos sein? πέδοι βᾶσαι heißt an und für sich doch einfach: den festen Erdboden betreten, auch schon aus einem einfachen Gefährt heraus. Und jene Aufforderung des Prometheus zeigt also nur das eine sicher, daß die Okeaniden vorher noch nicht auf festem Lande, sondern in der Luft zu denken sind[21]). Und das gilt wiederum zunächst ganz unabhängig davon, ob sie überhaupt zu Fuß hereingezogen kamen und deshalb ihren Luftweg in Aoristen beschrieben

Der Chor muß nicht in der Luft erschienen sein.

21) Deshalb kann ich auch Bolles Vorschlag Progr. 1906 S. 7, der Chor sei zuerst hoch oben auf einem Felsen dem des Prometheus gegenüber erschienen und dann von ihm heruntergestiegen, nicht annehmbar finden.

(BETHE 169. BOLLE a. a. O. 6), oder ob sie einzeln auf eigenen τέρατα (W. SCHMID a. a. O. 297 Anm.) oder endlich vereinigt in einem geflügelten Wagen (BETHE 170 Anm. 19, ROBERT, Hermes 21, 561, WILAMOWITZ Interpret. 116) erschienen? Aber ließ sich von den Flügeln eines solchen Wagens, die nicht einmal wie bei dem des einen Triptolemos oder bei Apollons geflügeltem Dreifuß[22]) auf die Zweizahl beschränkt zu sein brauchten (ROBERT a. a. O. 575), nicht ebenso gut sagen, daß ihre Schläge sich anhörten wie das Flügelrauschen von Vögeln (κινάθισμα οἰωνῶν v. 124)? Wie läßt sich daraus ein Widerspruch von solcher Schärfe konstruieren, daß man damit allein schon die überlieferte Form sprengen zu dürfen glaubt (BETHE 170)? Fällt aber die Unvereinbarkeit der beiden Stellen, so fällt, meine ich, auch das Recht, einen gemeinsamen ὄχος πτερωτός der äschyleischen Inscenierung abzusprechen[23]). Wie unser, der Modernen, ästhetisches Empfinden sich dazu verhält, ist vollkommen bedeutungslos, und es geschieht auch nicht, weil ich Anstoß nähme an etwa allzu sichtbar herabhängenden Seilen und Krahnen, sondern lediglich im Hinblick auf die oben dargelegte Auffassung von der stärkste Illusion auslösenden Kraft der dichterischen Schilderung, wenn ich behaupte, daß ein zwingender Beweis für das tatsächliche Schweben dieses Wagens in der Luft nicht zu erbringen sei. Darum brauchen wir aber nicht bis auf einen völligen Verzicht dieses Requisits zurückzugehen, wie es BETHE und ihm folgend F. WEISE a. a. O. 14 tun. Wenn vielmehr „per machinas protruditur in scaenam currus alatus, cui Oceanidum chorus insidet“ (WILAMOWITZ Aesch. Trag. S. 28 zu v. 127), ebenso also wie es W. SCHMID, nur für jeden einzelnen Choreuten, wollte —, wobei man für die machinae nur einfache Seile einzusetzen braucht, die unauffällig am Boden hingezogen wurden, so wäre, denke ich die für die Handlung erforderliche Funktion am einfachsten gewonnen. Daß der Chor alsdann hinter dem Prometheusfelsen zunächst ungesehen abgestiegen sei und die dazu nötige Zeit durch die Scene mit Okeanos erhielt, der seine Töchter trotz v. 130. 131 gänzlich unbeachtet läßt, scheint mir von WILAMOWITZ Interpret. 116 ganz überzeugend bemerkt[24]). Den Weg bis zu diesem Felsen, also auch die maschinelle Leistung, braucht man sich nicht so groß vorzustellen, wenn man WILAMOWITZ (Interpret. 115) die Seitenfelsen der φάραγξ glaubt. Hinter deren einem mögen die Choreuten schon vor Beginn des Stückes in ihrem Wagen versammelt ge-

22) Z. B. Mon. d. Inst. I, 46, REINACH, Rep. d. V. I, 79.

23) Daß Triptolemos auf seinem Wagen immer allein sitzt, kann kein Zeugnis gegen den Okeanidenwagen sein, wie W. KROLL, Satura Viadrina 1896, 61 meinte, auf dessen sonstige guten Einwände gegen BETHE hier nur hingewiesen sein soll.

24) Vgl. auch Aischylos Trag. S. 34 zu v. 28: *currus alatus in interiora scenae vehitur, ubi Oceanides descendere credendae sunt.* Die Nichtbeachtung des Chores seitens des Okeanos und den Widerspruch von v. 288 und 130 hatte auch BOLLE 1906 S. 9 betont. — Es ist doch wohl etwas anderes und von KÖRTE, Mélanges Nicole 297 einleuchtend mit der älteren Technik der Hiketiden begründet, daß Danaos während des ersten Auftretens des Pelasgos völlig verstummt.

wesen sein. Hinter dem Prometheusfelsen blieb der Wagen dann verborgen stehen: der Chor hatte ja keinen Abzug auszuführen.

Okeanos.

Daß Okeanos selbst allein auf seinem Reittier sichtbar herbeigeflogen sei, bezweifele ich, nicht um irgend eine Flugmaschine einfacher Art überhaupt für Aischylos abzuleugnen, sondern wegen seiner ausdrücklichen Erwähnung des flügelschlagenden Greifen 388 (394 f.). Wozu sagte das der Dichter, was doch nun wirklich nicht ausführbar war? [25]).

Aber Robert hat für die Flugmaschine der Okeaniden das Scholion zu v. 128 ταῦτα δέ φασι δι' ἀέρος ἀεροδονούμεναι angeführt. Zugegeben, daß dieses nicht etwa am letzten Ende auf eine gleiche Interpretation des Textes zurückgeht, wie ich sie oben zu widerlegen versucht habe, sondern wirklich eine alte Bühnenanweisung darbietet, mußte sich diese dann schon auf die Uraufführung beziehen, da doch die Möglichkeit besteht, eine Wiederholung des Prometheus anzunehmen (Bethe 183 ff., vgl. Wilhelm, Urkund. dramat. Aufführ. 1906, 23), bei der auch „dem Geschmack einer jüngeren Zeit entsprechend“ die gesteigerten Inscenierungsmittel einer entwickelteren Bühnentechnik in Anwendung gekommen sein können?

Die Tatsache endlich, daß „der Chor während der ganzen Parodos und des Dialogs in den Wagen gebannt“ war (Bethe 171), findet man schon bei Robert a. a. O. 565 schön erklärt. Dazu halte man sich gegenwärtig, daß diese Meertöchter in dieser ganzen Zeit nach der vom Dichter erregten Vorstellung sich in einem ihnen nicht homogenen Element befinden sollen, in dem ihnen eine Eigenbewegung gar nicht möglich wäre. Und es ist doch auch so, daß der Dichter auf solche Weise das einst von ihm eingeführte und mehrfach verwendete Motiv, den Chor in enger räumlicher Gruppierung zusammenzuschließen, hier in neuer, besonderer Form wiederholt. Nur geschieht es hier schon beim ersten Auftreten, aber die Hauptsache bleibt doch erst das was folgt: der Chor verharrt, sobald er den Prometheusfelsen betreten hat, für den Rest des Stükkes um Prometheus auf erhöhtem Platz vereinigt, bis er mit ihm versinkt (Robert a. a. O. 564). Das ist aber in der Tat (Wilamowitz Interpret. 117) nur wieder die Idee des Chorpodiums der Hiketiden, also im Grunde auch desselben Aufbaues, in dem des Dareios Schatten auf- und niedersteigt, und in dem jetzt wieder sogar der ganze Chor und die Felskulisse mit der Prometheuspuppe niederbrechend verschwinden. Damit wird diese Anordnung im Prometheus uns als echtäschyleisch erst ganz vertraut und gesichert.

---

25) W. Kroll a. a. O. 61 glaubt, daß er „auf seinem Greif (wie er bereits, wie zur selben Zeit Robert, Hermes 31, 565, das Reittier richtig nach v. 395 benennt) über die Orchestra gezogen worden sei, ohne daß das Publikum von damals etwas komisches daran fand“ — ob auch dann nicht, wenn das Tier mit den Flügeln schlagen sollte und es nicht tat? Zu dem recht verzweifelten Ausweg, Okeanos habe bei diesen Worten das mittlerweile wieder verschwundene Reittier herbei- bzw. herabgewinkt (Bolle, 1906 S. 8), wird wohl sonst niemand greifen wollen.

Ich darf, bevor ich die gemeinsame Hauptfrage für diese ersten Aischylosdramen stelle, noch an die Niobe erinnern, die nach der Angabe des βίος „ἕως τρίτου μέρους ἐπικαθημένη τῷ τάφῳ τῶν παίδων οὐδὲν φθέγγεται ἐγκεκαλυμένη (vgl. Fr. Trag. Graec. (NAUCK) Aeschyl. Frag. 157 und Arist. FRÖSCHE 911 mit KOCKS Anm.). Freilich von einem Chorpodium ist hier nicht die Rede, so wenig wie beim Grabe des Dareios, aber wie dieses ist es doch auch noch etwas Analoges und das um so mehr, als nach G. HAUPTS einleuchtender Darlegung (Dissert. phil. Halenses XIII [1907] 137) auch hinter ihm eine Palastanlage nicht gestanden haben kann. Niobe.

III.

Der erste scenische Aufbau auf der Orchestra selbst.

Nun die Frage, wo dieses Chorpodium bzw. der Grabbau gestanden habe. Schon von ROBERT a. a. O. 31, 550, 32, 423 überzeugend behandelt, ist sie erst recht keine Frage mehr in dem Augenblick, wo einem aus den „Interpretationen" klar und unzweideutig entgegentritt, daß diese Erfindung um des Chores willen geschehen ist. Denn dann gehört dieses Podium doch natürlich dahin, wohin auch der Chor gehört. Es bildet ja nur einen integrierenden Bestandteil des Tanzplatzes selbst, einen Ausschnitt desselben, lediglich aus einem besonderen Grund erhöht. Der Chor ist zeitweise auf dem oberen, dann wieder auf dem unteren Teil, immer aber, dort wie hier, bewegt er sich und steht in seinem rechtmäßigen Bereich. Ein Anbau an der Peripherie muß jetzt, auch ganz abgesehen von den oben erwähnten Schwierigkeiten der Ausführung, um so undenkbarer erscheinen, da er den Chor für längere Zeit, im Prometheus überhaupt ganz, aus diesem zuerst und allein ihm bestimmten Kreis entrückt hätte. Das Chorpodium unmöglich außerhalb des Kreises. Ein Einwand wie der, der Dichter hätte in diesem Falle den Tanzplatz des Chores zu dessen Ungunsten verbaut und eingeschränkt, trifft also heute um so weniger zu, als diese Maßnahme ausdrücklich der Handlung eben dieses Chores dient. Damit fällt auch der andere Einwand gegen die „kolossale Größe" eines solchen Altarbaues und wir geraten durchaus nicht ins Uferlose mit ihm. Seine Größe. Selbst bei ca. 35—36 qm Podiumfläche (etwa 5:7 oder 6:6 oder 4:9 m) — für rund 50 Personen auch außer den Altären reichlich groß — hat er in der alten Orchestra von 24 m Durchmesser noch nicht einmal übermäßig viel Raum beansprucht. Auch da treten wieder die Monumente ein, und es darf auf die Ruinen größerer Altäre verwiesen werden: 8:3 m (Pergamon, Ionischer Tempel) 8,6:4,3 m (Oropos) 16:3½ m (Epidauros, REISCH a. a. O. 1663, 20). In dem Plane, der dieser Arbeit, zu anderem Zwecke, beigegeben ist, gibt ein punktiertes Rechteck eine Idee dieses Verhältnisses (Abb. 3: a b c d).

Wenn ich mir den Bau lieber im Anschluß an die Orchestramitte als in ihrem hinteren, d. h. südlichen Teil vorstelle, so geschieht dies nicht allein dar- Anschluß an die Orchestramitte.

um, weil ich die davor liegende Fläche für genügend groß halte. Diese „Platzfrage“ ist m. E. schon von ROBERT a. a. O. 547 erledigt worden. Aber man sollte doch wohl die sakrale Bedeutung aller dieser Anlagen (Altar oder Grab, erst im Prometheus ist sie profan) nicht außer Acht lassen, die wohl für irgendwelche Bindung an die Mitte sprechen könnte. Damit soll gewiß nicht die alte Thymele-Theorie wieder lebendig werden [26]). Aber man wird vielleicht doch noch einmal zu erwägen haben, ob nicht allein schon der Charakter jener Orchestrabauten zu einem derartigen Rückschluß auffordert. Die Ausgrabungen kann man zum Gegenzeugnis nicht anrufen. Wo haben wir denn eine ungestörte Orchestrafläche aus dem V. Jahrhundert erhalten? Und wird nicht schon der alte Chortanz, der die Kreisform des Tanzplatzes veranlaßt hatte, sich um einen sakralen Mittelpunkt bewegt haben, mag das nun eine ἐσχάρα oder der Altar gewesen sein, an dem der Priester stand oder der „Thespiskarren“, von dem herab zuerst der Gott oder sein Vertreter sprach?

Die Rücksicht auf das Publikum, dem durch solches Verbauen der Orchestra der freie Blick genommen worden wäre, trägt erst moderne, durch allzu bestimmte Vorstellung gebundene Interpretation in diese Frage hinein, irrtümlich genug, da ja durch diese wohlerwogene Anlage der Chor (und gelegentlich auch der Schauspieler) gerade in den Hauptmomenten seiner Teilnahme an der Handlung weiterhin sichtbar wird [27]). Ich will damit die Freiheit niemandem beschränken, sich diesen oder jenen Aufbau auch gelegentlich schon etwas weiter nach hinten abgerückt zu denken. Man soll aber nicht vergessen, daß κοινοβωμία, θεῶν ἀγορά und Grabmal (in dieser Form) noch die Illusion der Allseitigkeit besitzen und erwecken und jedenfalls von sich aus nicht das geringste Recht geben, sie als Hintergrundsbauten zu denken, ganz zu schweigen von dem Gedanken, sie mit der Kleiderbude gleichzusetzen.

Die Garderobe aus der Skenenfrage ganz auszuschalten.

Da diese letztere These, obwohl schon von ROBERT, Hermes 31, 549 richtig abgelehnt, immer wieder auftaucht (zuletzt FENSTERBUSCH a. a. O. 66), so darf hier noch einmal gesagt werden, daß alle Vorstellung, die uns die älteren Dramen geben, dagegen spricht. Der Dichter selbst wäre schon darum nicht darauf gekommen, weil die Aufbauten, die er zunächst erdachte und brauchte, gar keine Räume, sondern massive Erhöhungen waren, und Chor wie Schauspieler — außer Dareios — sämtlich aus der Ferne zu kommen hatten. Sie hätten aus d i e s e r Kleiderbude erst ungesehen hinten hinaus verschwinden

26) Vgl. gegen diese ROBERT, Hermes 32, 439 ff. WILAMOWITZ, Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum 1912, 457 Anm., FIECHTER a. a. O. 57. „Schwerlich ein Altar in der Mitte“ LÜBKER, Reallex.[2] (1914) S. 310, aber auch GOW in J. hell. stud. 1912, 233 f.

27) Eine Berücksichtigung der Sehverhältnisse, wie sie bei der Bühnenfrage diskutiert werden (vgl. zuletzt FIECHTER a. a. O. 55), kann erst mit der Erfahrung aufgekommen sein. Daß die Dichter sich von Anfang an viel darum gekümmert hätten, ist ganz unwahrscheinlich, weil das Publikum sich ja beliebig lagern konnte. Erst die feste Theaterarchitektur, die auch dem Publikum den Platz bestimmt umgrenzte, kann auch dieses Problem zu einem brennenden gemacht haben.

müssen, um von der Seite wieder auftreten zu können. Der Dichter rechnet bei seiner Conception fürs erste noch gar nicht mit dem Bestehen eines solchen Raumes an seinem Spielpatz und schafft sich darum auch noch keine Handlung, die ihn gefordert hätte.

Lage des Dareiosgrabes.

Nur bei dem Auftreten des Dareios hatte er sich zu fragen, wie dieser in den Grabbau gelangen konnte, da derselbe Schauspieler vorher als Bote die Orchestra verlassen haben mußte und späterhin als Xerxes wieder von außen her aufgetreten ist. Denkt man sich das bei den örtlichen Verhältnissen in Athen praktisch aus, so kann der Schauspieler einzig und allein von hinten her in den Grabbau gekommen sein, denn er muß, um bis dahin ungesehen zu bleiben, von der Garderobe her im Süden außerhalb von Rampenmauer und Orchestrastützmauer in deren Schutze, also an ihrem Fuße entlang, gegangen sein. Der sakrale Bau muß dann entweder dort auf dem hinteren Teil des Kreises bis nahe an dessen Rand gereicht haben, so daß der Schauspieler auf einer leicht anzulegenden Treppe zu der etwas über 2 m höher gelegenen Rückseite des Grabbaues und durch eine Hintertür in diesen gelangen konnte. Oder es blieb dem Dichter, sofern er seinen Grabbau nicht so weit abseits rücken wollte (und wer wird beweisen wollen, daß er es deshalb getan haben müsse?), nichts übrig, als den unterirdischen Gang zu erfinden, der den Schauspieler von der Rückseite der Stützmauer ins Innere des Grabes brachte. Es ist Roberts Auffassung (a. a. O. und Hermes 47 [1912] 539), zu der wir damit kämen, der bekanntlich nicht allein Wilamowitz' entschiedene Ablehnung (Neue Jahrb. f. d. klass. A. 1912, 457 Anm. 1) entgegensteht. Aber allein durch die Einführung des höheren, monumentalen Grabbaus — anders wohl als sich Robert den Tumulus des Großkönigs dachte — wird, wie man sieht, das Problem seiner Erreichbarkeit für den Schauspieler noch nicht beseitigt. Und ich habe oben wenigstens auf die Haltlosigkeit der Bedenken hingewiesen, die gegen die leichte Herstellbarkeit des Ganges vorgebracht worden sind. Seien wir einmal ganz vorsichtig und geben zu, daß die Gänge in den späteren Theatern von Eretria, Sikyon, Magnesia a. M. ja immerhin auch anderen Zwecken gedient haben könnten (Bethe 85 u. a.), daß die Ueberlieferung von der Erscheinung der Eidola vermittelst der χαρώνιοι κλίμακες (Pollux IV, 123 B.) zwar auf diese Gänge abziele, aber gewiß nicht darüber hinaus in ältere Zeiten weise. Für mich wäre das immerhin wenig überzeugend, und man wendet das doch überhaupt nur ein, um eine ähnliche Anlage für Aischylos abzulehnen. Aber wir sollen uns gar nicht so sehr auf spätere Monumente und noch viel spätere literarische Zeugnisse stützen. Mußte denn, wo alles nur für den Tag und für das eine Fest errichtet wurde, diese Anlage allein zu einer so ständigen Einrichtung geworden sein, daß auch die anderen Dichter sie immer wieder hätten brauchen müssen? Hätte nicht auch sie, wie so manches andere, sehr bald wieder in Vergessenheit oder doch Nichtbeachtung geraten können? Ist das Schweigen

Der unterirdische Gang?

der Komiker, das mir Wilamowitz in freundlicher brieflicher Mitteilung einwendet, wirklich so schlagend? Es ist ein Punkt, wo, meine ich, man weder widerlegen noch zum Glauben zwingen kann.

IV.

Der erste Hintergrundsbau: das Lagerzelt.

Mag man auch darüber verschieden denken können, ob Aischylos von Anfang an sein Chorpodium in der hinteren Orchestrahälfte errichtet habe oder nicht, so wird man doch zugeben, daß eine Lösung von der Orchestramitte jedenfalls dann erst wirklich außer allem Zweifel steht, sobald ein zwingender Wechsel in der Aufgabe, im Zweck des scenischen Aufbaus eintritt. Der profane Charakter allein würde, wie das Chorpodium des Prometheus zeigt, das noch nicht durchsetzen können, er käme nur einer Verlegung nach hinten zu Hilfe. Entscheidend aber ist, wenn das fragliche Requisit die Illusion der Allseitigkeit verliert und einseitig frontiert erscheint. Das geschieht, sobald der Podiumbau auch für die Handlung zu einem *Raume* wird, wenn statt *auf* ihm *vor* ihm agiert wird, wenn er nicht mehr dem Chor, sondern dem Schauspieler gehört. Stellt der Aufbau mit einem Wort einen Wohnraum vor mit einem *Eingang*, so ist er damit bereits ganz von selbst Hintergrundsbau und wird nun als solcher *zum erstenmal auch wirklich zweifellos* und folgerichtig von der Mitte abgerückt.

Statt Chorpodium Hintergrundsbau.

Das Lagerzelt.

Dieser Fall war mit dem Lagerzelt gegeben. Das muß aber noch lange nicht gleich die Kleiderbude gewesen sein und noch weniger außerhalb der Peripherie gestanden haben. Natürlich ist dieses Lagerzelt auch gebaut wie das Blockhaus im Ω. Das sollte man Robert (Hermes 31, 530 Anm.) unbedingt glauben. Aber vor allem darum ist es so gebaut, weil es eben auch gerade dieses Zelt darstellen soll. Nicht nur die Dramen der Achilleïs, Myrmidonen (fr. 131 Nauck), Nereiden und Phryger (Hektors Lösung) führen mit Sicherheit auf dieses selbe Zelt des Achilleus (Wilamowitz, Interpret. 245 f.). Mit allem Vorbehalt, den die Dürftigkeit der Ueberlieferung gebietet, darf doch auch auf alle die anderen Dramen hingewiesen werden, deren Stoff der Dichter gleichfalls den Kämpfen und Geschehnissen von Troia und den Antehomerica entnimmt, bei denen die Handlung auf das Schlachtfeld oder das Schiffslager weist.

Die Schiffslager-Dramen.

ὅπλων κρίσις.

Wenn z. B. in der *ὅπλων κρίσις* der Nereidenchor und Thetis eingeführt werden (Schol. Arist. Arch. 883 = fr. 174 N), läßt sich das wohl nur an zwei Orten denken. Entweder im Anschluß an die Scene der „Aithiopis“: οἱ δὲ Ἀχαιοὶ τὸν τάφον χώσαντες ἀγῶνα τιθέασι καὶ περὶ τῶν Ἀχιλλέως ὅπλων Ὀδυσσεῖ καὶ Αἴαντι στάσις ἐμπίπτει, also beim Grab des Achill, und dann konnte der eine sakrale Bau genügt haben wie in „Niobe“ und „Persern“. Oder das Zelt stand im Hintergrunde und aus ihm bringt Thetis die göttlichen Waffen

des Sohnes heraus, um die sich der Streit mit seinen heftigen Schmähreden (Aesch. fr. 175—177, ROBERT, Bild und Lied 221) entspinnen soll, denn das stand schon im Epos: ἡ δὲ πανοπλία αὐτοῦ τῷ ἀρίστῳ νικητήριον τίθεται (Apollod. bibl. fr. Sabbait. Rh. Mus. 46, 1891, S. 171 und 404), — ἔθηκε δὲ πότνια μήτηρ (λ. 545)[28].

Memnon-Psychostasie.

Vom Memnon, der innerhalb seiner Trilogie der Psychostasie vorausging (WELCKER, Griech. Trag. I 35, WILAMOWITZ, Interpr. 59 Anm. 1), also auch vor Troja spielte, läßt sich so viel sagen, daß ein Zeltbau wohl sichtbar gewesen ist, zumal er nachher in der Psychostasie notwendig war zugleich als Podium für das „Vorspiel auf dem Olymp". Erinnern wir uns, daß im epischen Stoff Θέτις τῷ παιδὶ τὰ κατὰ τὸν Μέμνονα προλέγει, so wäre auch hier wiederum das Zelt des Achilleus wahrscheinlicher als etwa das des Memnon. Dann ist es aber auch nicht ohne Wert, zu sehen, daß noch in seiner letzten Periode — denn gerade die Scene, die der Psychostasie den Namen gab, erforderte drei Schauspieler (Hermes 31, 571) — der Dichter sich gelegentlich auf eine so einfache Inscenierung, d. h. eben noch dieselbe wie in der Achilleïs[29]), beschränken konnte.

Thrazierinnen.

So wenig sich über die Thrazierinnen sagen läßt, so war doch der Schauplatz im wesentlichen kein anderer als in Sophokles' Aias, es kann somit höchstens das Lagerzelt im Hintergrunde sichtbar gewesen sein. Für Iphigeneia, die in Aulis spielt, deren Stoff noch einmal das erste große Stasimon im Agamemnon zusammenfaßte, wird man das Gleiche vermuten dürfen.

Iphigeneia.

Palamedes.

Auch der Palamedes würde, wenn er das Ende des Helden behandelt hat (Paus. X, 31, 2. ROSCHER Lex. III 1266 f.), seinen Schauplatz beim Schiffslager der Griechen, also ev. auch vor einem Zelt gehabt haben, und zwar eher in Aulis (R. WAGNER, Epit. Vat. ex. Apoll. Bibl. 179) als vor Troia. Doch ist über die Grundfrage nicht sicher zu entscheiden.

Telephos.

Für den Telephos endlich muß wenigstens die Möglichkeit, daß er im Lager der Achäer am Strande von Argos gespielt habe, offen bleiben. Gegenüber den abweichenden Urteilen, welche die wichtigen Funde neuerer Zeit hervorgerufen haben, bedarf dies einer kurzen Begründung. Denn das für die

28) Auch wenn durch λ 547 die Version der „kleinen Ilias" (Schol. Arist. Ritter 1056) hineininterpoliert ist (ROBERT, Bild und Lied 221), so wird doch auch in den Parallelversionen Thetis die Waffen ausgesetzt haben (vergl. ω 91 und Quint. Sm. IV, 92 ff., Gött. gel. Anz. 1892, 99 f.). Man wird sich dann vielleicht das Stück auch erst mit drei Schauspielern gespielt denken. Die Entscheidung werden die Würfel gebracht haben, die nach epischer Version schon die von Aischylos noch unabhängigen Vasenbilder (ROBERT a. a. O. 218) und Pindar (Nem. VIII, 26) kennen. Aischylos hatte damit also das von der Sage gebotene, einfachere Motiv bereits vor der Richterscene seiner Eumeniden erprobt.

29) „Die Bühnenanlage der Orestie" wäre hier doch nur insofern zu vergleichen (WILAMOWITZ, Interpretationen 246), als überhaupt ein Raum als Hintergrundsbau eingeführt ist. Ob man aber die Achilleïs allein damit in die letzte Periode des Dichters rücken kann, scheint mir fraglich.

Frage nach dem äschyleischen Drama heute wichtigste Denkmal, die von POLLACK so glücklich hergestellte Hieronschale (Zwei Vasen aus der Werkstatt des Hieron, 1900 Taf. I, II), ist dies in einem anderen Sinne, als man allgemein anzunehmen scheint. Ueber allen Zweifel erhoben ist durch ihre Bilder das Bestehen des Motivs von Telephos Flucht auf den Altar in äschyleischer Zeit und vor Sophokles, der den gleichen Stoff in „Ἀχαίων σύλλογος“ behandelt hat (Berl. Klass. Texte V, 1907, 64). Denn es ist wirklich nur möglich, die Schale zwischen rund 480 und 470 zu datieren[30]); eine spätere Entstehung ist nach allem, was wir über die Stilentwicklung der Vasenmalerei von den Perserkriegen bis zu den „polygnotischen“ Vasen wissen, schlechthin ausgeschlossen und folglich auch jede Beziehung zu Sophokles unmöglich. Aber damit ist noch keineswegs die Entscheidung zu Aischylos Gunsten gefallen. Es fragt sich vor allem, wie alt das Motiv des Schalenbildes ist. In Rücksicht auf die Legende bei Thuk. I, 136, 3, daß Themistokles beim Molosserkönig τὸν παῖδα σφῶν λαβὼν καθέζεσθαι ἐπὶ τὴν ἑστίαν, und gestützt auf das zwar um gut zwei Jahrzehnte jüngere, aber, was damals noch das Entscheidende war, dem euripideischen Telephos (438 v. Chr.) vorausgehende Bild der Londoner Pelike (OVERBECK, Her. Gall. XIII, 9 = POLLACK Taf. VI), hatte man die Ergreifung des kleinen Orestes schon dem epischen Telephos zugewiesen (ROBERT, Bild und Lied 148, WILAMOWITZ, Arist. und Athen 151 und Berl. Klass. Texte a. a. O.). Dies als richtig vorausgesetzt, wäre das Fehlen des Orestesmotivs bei Hieron allerdings so auffallend, daß man allen Grund hätte, dafür nach einem besonderen, dem Vasenmaler naheliegenden Anlaß, zu fragen. Aber wäre es denn erlaubt, diesen Anlaß, wie POLLACK wollte[31]), nun einfach in der Abhängigkeit von Aischylos zu finden? Damit wäre dessen Telephostragödie allerdings endgültig unter die älteren Dramen eingereiht — aber das hieße doch auch eingereiht in die Periode vor Einführung des Palastes, und dann bliebe in der Tat nur übrig, als Schauplatz wiederum das Zeltlager der Griechen anzunehmen! Das hat man übersehen, als man das Bild der Schale mit Aischylos verband.

Prüfen wir es aber daraufhin noch einmal, so ist, wie schon sein Herausgeber doch richtig empfand (a. a. O. 11), die angegebene Architektur mehr als ein zufälliger Rahmen oder eine gewohnheitsmäßige Zugabe des Malers gewesen. Mit voller Absicht ist der Unterschied im Schauplatz der beiden Schalenscenen angegeben: hier der Innenraum mit dem Lehnstuhl und den die Decke tragen-

---

30) Auch HAUSER, Bph. Woch. 1900, 1553 nahm die Datierung vor 470 an, desgl. AMELUNG, Woch. f. klass. Phil. 1900, 17 f. da er nicht widerspricht. Sein Hinweis auf die Architektur der Schalenbilder hebt lediglich stilistische Eigentümlichkeiten hervor. Doch ist es vielleicht mehr als eine Laune des Malers, daß auch der Abacus über der Säule vor der Tür nach dieser weitergeführt und als Epistyl bezeichnet ist, um den engeren Zusammenhang von Vorhalle und Türwand zu betonen?

31) HAUSER stimmte zu, AMELUNG maß dem Schlusse POLLACKS nur den Wert „oder Unwert einer Hypothese“ bei.

den beiden Säulen, — dort der Altar im Hofe, derselbe ἑρκεῖος-Altar, an dem einst Peleus Διὶ τερπικεραύνῳ αὐλῆς ἐν χόρτῳ geopfert (Λ 773), auf den Priamos sich im letzten Augenblick geflüchtet hat. Auf der Schale wird dieser Altar besonders deutlich in seiner architektonischen Umgebung: links die Vorhalle vor der Türe des Hauses (mit eigenem Gebälk?), rechts eine Säule von der den Hof umgebenden Halle oder, was vielleicht doch nicht ganz ausgeschlossen wäre (s. u.), vom Prothyron selbst (vgl. Λ 777). Es ist kein Zweifel: „Hieron" gibt mit Sorgfalt das Milieu seiner Vorlage wieder. Wäre diese Vorlage nun das Drama, so könnte wieder nur die Altarscene im Hofe das Bild einer wirklich gespielten Handlung sein, während das Gegenbild etwa einen Bericht über einen Vorgang im Innern des Hauses illustrierte. Aber wird man wirklich den Mut haben, allein auf das Vasenbild eine These von einer so frühen Verwendung des Palastes bei Aischylos zu gründen (was man dann doch tun müßte), wo alles, was wir aus seinen eigenen Dramen über die Art und allmähliche Entwicklung seiner Inscenierung wissen, dagegen spricht? Es bleibt doch nur umgekehrt der Schluß, daß „Hieron" auch hier so wenig wie sonst und wie seine anderen Genossen schon aus der Tragödie, sondern aus älterer und dann wohl eher epischer als lyrischer Quelle schöpft. Damit fällt aber der Ausnahmecharakter seiner Telephosscene hinweg, und diese kann lediglich die Annahme erst recht bekräftigen, daß die ältere Sage das Orestesmotiv überhaupt nicht kannte.

Ist also des Aischylos Drama von der Schale und der von ihr befolgten älteren Tradition zu lösen, so ist damit das oft angezweifelte Scholion zu Ar. Ach. 332 freilich noch immer nicht rehabilitiert. Es bleibt auch jetzt noch unbewiesen, ob nun schon Aischylos oder erst Sophokles das Orestesmotiv eingeführt habe. Die größere Wahrscheinlichkeit aber ist für Sophokles, und da dessen Telephosdrama dem euripideischen in jedem Falle vorangegangen ist (Berl. Klass. Texte V, 66. 71), so gibt die Londoner Pelike aus der Mitte des V. Jahrhunderts auch den terminus ante quem für seine Tragödie. Der Themistokleslegende vermag ich die entscheidende Rolle, die man ihr in dieser Frage gibt, nicht zuzuweisen. Wir haben in diesem Jahre das Unmöglichste an Legendenbildung möglich werden sehen. Mag es eine Tatsache gewesen sein, daß sich Themistokles, wie so mancher Flüchtling, auf den Asyl gewährenden Herd des Admetos geflüchtet hatte, so darf man von der weiteren Ausgestaltung dieser Geschichte doch nur so viel sagen, daß erstens das Orestesmotiv in ihr erst aufgenommen sein muß, bevor Thukydides davon erzählte, und zweitens, daß das unter dem Einfluß der sophokleischen Tragödie sehr gut geschehen sein kann.

Für Sophokles spricht jedenfalls auch ein scenisches Motiv. Das neue Fragment aus seiner Ἀχαιῶν σύλλογος unterscheidet mit v. 16. 17.

οὐ μὴν ἐπ' ἀκταῖς γ' ἐστὶ κωπήρης στρατός
οὔτ' οὖν ὁπλίτης ἐξετάζεται παρών

den Schauplatz der Handlung deutlich von der entfernten Küste, schließt also

das Schiffslager und ebenso doch wohl auch die (euripideische? Berl. Klass. Texte V, 70) Straße aus. Wir dürfen darum glauben, daß Sophokles seine Handlung genau wie das Epos, dem auch „Hieron" und die etruskischen Urnen folgten, in dem Palasthof Agamemnons hat spielen lassen, nur daß er sie durch den Raub des Oresteskindes gesteigert hat. Denn letzterer bleibt, auch wenn Orestes in dem Fragment in Kol. 1, 2 keine Erwähnung gefunden hat (a. a. O. S. 72). Die räumliche Umgebung des Palastes legte dem Dichter ungesucht und einleuchtend die Anwesenheit des Kindes nahe und dann doch wohl ebenso die der Königin. Denn auch deren Rolle in der Legende bei Thukydides wird nach dem Dargelegten aus der sophokleischen Handlung stammen, und in Hygins „monitu Clytaemnestrae" (fab. 101) muß zweifellos dieselbe, sophokleische Version nachklingen.

Für des Aischylos Telephos fällt aus unserem, so gesichteten Material ein solcher Schluß nicht ab. Auch wenn das Stück erst in die letzte Periode, kurz vor der Orestie, fiele, wo aber ohnehin nicht mehr allzuviel Platz wäre, brauchte der Palast, wie die Memnontrilogie zeigt, nicht unbedingt die Skene gebildet zu haben. Ist aber das Drama früher, vor den Sieben, gedichtet, so bleibt für seinen Schauplatz tatsächlich keine andere Wahl als wieder das Achäerlager an der Küste. Es wäre für unsere Frage gleichgültig, ob dem Dichter dafür eine Variante des epischen κύκλος vorlag (vgl. Ep. Vat. Apoll. Bibl. ed. Wagner S. 65, 25), oder ob nur er von einer einheitlichen Ueberlieferung abwich, — er wäre in diesem Falle doch nur abgewichen, weil für ihn damals das Problem einer anderen Inscenierung auf der Orchestra noch nicht bestand. Daß der Altar, zu dem Telephos flüchtete, auch vor einem Lagerzelt (des Agamemnon?) habe stehen können, wird niemand bestreiten wollen. Und daß sich noch bei Aischylos der Myserkönig zum Altar ebenso flüchtete wie bei „Hieron" und bei Accius (Ribbeck, Rö. Tr. 347), d. h. ohne Orestes, würde daraus, daß das Lager der Schauplatz war, wo weder seine noch der Königin Anwesenheit nahelag, auch gut verständlich sein. Weiter ist für das äschyleische Stück nicht zu kommen.

Da von den anderen genannten Dramen nur ein Teil — ganz außer Zweifel stehen bis jetzt wohl nur „Memnon" und „Psychotasie" — in die letzte Periode zwischen 466 und 459 fallen kann, die übrigen der Einführung des Palastes vorausliegen, so darf wohl mit Recht die Vermutung ausgesprochen werden, daß die Veranlassung zur ersten σκηνή auf der Orchestra eben das Bedürfnis nach einem regelrechten Lagerzelt, wie es Homer im Ω beschrieben hatte, gewesen sei. Und es wäre, da es sich wenigstens viermal um das Zelt des Achilleus handelt, ein seltsamer Zufall, wenn nicht auch, als Aischylos die σκηνή zum ersten Male einführte, eben dieses Zelt gemeint gewesen wäre. Dabei wollen wir uns auch erinnern, welche Gestalt der Dichter des Ω dieser κλισίη ἐύπηκτος gegeben hatte: dem Hauptraum war der regelrechte πρόδομος, die αἴθουσα vorgelagert (644. 673 vgl. m. Homer. Paläste 41 f.)! Die Vorstellung von einer mächtigen, mit der Breitseite hingelagerten Holzbude ist nirgendsher zu ge-

Die erste Skene nach dem Zeltbau des Ω gestaltet.

winnen, sie ist lediglich ein Truggebilde, das durch die Kleiderbudentheorie verschuldet ist.

Diese Annahme würde ja noch lange keine archäologischen Kenntnisse vom Dichter fordern und auch nicht auf die Neigung zu „historisch treuer Ausstattung“ führen, von der wir ganz gewiß ein für allemal bei diesen Untersuchungen absehen wollen. Aber wenn es für die Regie der Tragiker die Frage, wie wohl dies oder jenes zu König Priamos' oder Agamemnons Zeiten ausgesehen habe, nicht gegeben hat, so scheint es mir doch allzu natürlich und naheliegend, daß da, wo es sich nicht um ein beliebiges Zelt handelt, sondern immer wieder um das jedem Griechen aus seinem Homer vertraute, berühmte eine Zelt des Achilleus, auch dessen vom Dichter breit ausgemalte Erscheinung auf den Bau in der Orchestra von Einfluß war.

Dramen mit einfacher Scenerie.

Die übrigen frühen Dramen hatten sich, wie die erhaltenen vier, mit einfachster Scenerie begnügt. Wilamowitz nimmt a. a. O. 244 auch für die Dramen der Perseustrilogie, Diktyulkoi — Phorkides — Seriphioi, für den Meerglaukos, Philoktetes und die Karer (Sarpedons Leichenfeier) noch die „alte Bühne“ an. Man möchte sich dasselbe für Toxotides (Aktaions Tod), Heliaden (Phaethons Sturz) und Pentheus (s. Haupt, Dissert. phil. Hal. 13, 115) vorstellen, aber da wissen wir zu wenig. Ganz sicher ist ja im Philoktet die Höhle in einer Felswand, ähnlich wohl der Felswand des Prometheus, nur ohne Podium: man erkennt darin unschwer das Lagerblockhaus, nur ohne Vorhalle, statt dessen an der Türfront als Felswand dekoriert — und nun auch gewiß, weil schon ein Raum, abgerückt nach hinten gegen die Peripherie.

Wandlung und Wanderung des ältesten Aufbaus.

So möchte man von einer Wandlung und Wanderung des einen ursprünglichen Aufbaus reden, von der Mitte nach dem hinteren Orchestrateil, die wenigstens sicher von dem Moment an einsetzte, wo ein Wohnhaus (in Gestalt des Lagerzeltes) nötig wurde. Natürlich war das keine geradlinig verlaufende Ablösung. Man hatte nur jetzt zwei Hauptrequisiten, zu dem erhöhten allseitigen Chorpodium (bzw. Grabbau) noch die einseitig frontierte σκηνή, d. h. die κλισίη im eigentlichsten Sinne. Man konnte hier dieses, dort jenes verwenden, wie es der Stoff ergab, mochte bei Gelegenheit auch schon beide nebeneinander brauchen, im Hintergrunde die σκηνή, den jüngeren, davor in oder bei der Orchestramitte den Altar (oder auch das Grab), den älteren sakralen Bau, nur jetzt in bescheidenerer und niederer Form (wie also etwa im Telephos).

V.

Erste monumentale Architekturen.

Von einem Palast wissen wir vor der Orestie d. J. 458 nur, daß die drei Stücke der Lykurgeia, Hedones, Bassarai und Neaniskoi (Schol. Ar. Thesm. 135 Fragm. 61 Nauck) vor der Königsburg des Lykurgos spielten (Haupt, Diss.

phil. Hal. 141, 160). War es vielleicht der erste Versuch zu einem etwas monumentaleren Aufbau des Lagerzeltes? —

Theaterarchitektur und Wirklichkeit?

Bisher hat man die Frage nie präzis gestellt: was konnte und durfte der Dichter und sein Chorege dem Publikum hinstellen, damit es darin einen Palast oder Tempel erkennen konnte? Zunächst einmal ganz unabhängig davon, ob gemalt oder plastisch aufgebaut. Aber freilich kommt hier sofort der Einwand, daß wir zu einer solchen Fragestellung wohl überhaupt kein Recht hätten. Wüßten wir denn, wie weit des Publikums Forderung an den Dichter oder richtiger die des Dichters an sich selbst nach scenischer Illusion gegangen sei. Und ich muß diesen Einwand am ersten von meinem hochverehrten Freunde Robert fürchten, wenn ich sehe, daß er in dem Gebäude seines schönen Niobebildes (24. Hall. W. Pr. 1903, 6) auch darum die Wiedergabe einer attischen Skene gesehen hat, weil „ein solches Bauwerk nirgends im wirklichen Leben existiert haben könne“. Und im Grunde kommt es auf dasselbe heraus, wenn andere vom „Theaterpalast“, vom „palace with pillars and cornices“ (D.-R. 204 f., Gardner, J. h. st. 1899, 257) oder (wie z. B. Bodensteiner, Jahrb. für klass. Phil. Supl. XIX 651, Herwenden, Arist. Εἰρήνη pg. XXXVIII, Bolle a. a. O. 8) von einer Dekoration sprechen, die hier Palast, dort Tempel sein kann, der man so viel oder so wenig Türen gibt, als das Stück erheischt. Denn so kann nur reden wer die volle Unwirklichkeit dieses Requisits postuliert — so etwa, als ob Aischylos gedacht habe: stellen wir ruhig auf oder malen wir, was uns für unsere Handlung paßt, das Publikum muß uns dann schon glauben, es sei ein Palast gemeint, — wobei dieses künstliche Gebilde aber doch gleich so angelegt sein sollte, daß es auch für spätere, euripideische Ansprüche genügte.

Was Robert auf Puchsteins Einwand, daß Säulenhallen keine griechische Hausfassade darstellten, Gött. gel. Anz. 1902, 416, erwidert hat, ist wohl z. T. zwingend für das feste Steinproskenion. Aber er hatte doch selbst früher einmal Hermes 32, 428 gefragt, wo im ganzen Umkreis der griechischen Architektur sich ein Tempel oder Palast fände, wie ihn Dörpfeld in seinem Rekonstruktionsvorschlage S. 373 gezeichnet hatte, und hat auch damit zugegeben, daß schon für die Skene des Aischylos „der Eindruck eines wirklichen Palastes oder Tempels erzielt“ werden sollte. Nur daß die Wirklichkeitswirkung auf dem dort S. 429 vorgeschlagenem Wege schwerlich erreicht worden wäre und vor allem die Vorfrage zu beantworten wäre, ob wir so unterschiedslos vom Palast o d e r Tempel reden dürfen. Und „die lange Säulenreihe konnte doch nur schwer die Vorstellung eines Palastes oder Tempels erwecken“ heißt es ebenda 451.

Die Tempelfront der Orchestra und ihr Vorbild

Ich möchte fragen, ob bezüglich des Tempels, etwa in der Orestie, schon jemand gezweifelt habe, daß der Bau (oder auch die Dekoration) auch wirklich wie eine Tempelfront ausgesehen habe? Denn eine Tempel f r o n t mußte es

ja wegen der Tür schon sein. Eine Tempelfront ist aber absolut eindeutig [32]), und zwar konnte es nur die der griechischen Cella sein ohne die Säulenreihe der Peristase davor. Denn auch an eine doppelte Hallentiefe vor der Cellatür wird bis heute niemand gedacht haben. Und diese Tempelfront war um so mehr unzweideutig gegeben, wenn gleich im Jahre 458 in den Eumeniden es der eigene, einzige Tempel der geliebten Burgherrin war, den jeder Athener vor Augen hatte, so wie er damals aussah: der Ringhalle längst beraubt, mit der typischen (inzwischen restaurierten) Cellafassade, wobei wir einmal die reichere Front von 4 Säulen als Prostylos, wie sie Dörpfeld späterhin (Judeich, Top. v. A. 68. 241. 242 Anm. 4) vermutet hat, annehmen wollen.

Könnte man den Gedanken an und für sich für möglich halten, daß bei der Nennung der σεμνὰ ἐνώπια der Zeustochter um 480 jedem Athener sogleich die alten Propyläen vor Augen gestanden hätten (s. aber o. S. 11), so wäre es doch ein arger Widerspruch, wenn der athenische Zuschauer auf der Orchestra als Athenatempel sich eine beliebige Säulendekoration habe bieten lassen. Setzen wir dagegen einen, die reale Erscheinung des Tempels anstrebenden Aufbau voraus, so wird es auch keine Schwierigkeit erregen, daß diese immerhin doch auch typische Fassade „ohne Weiteres“ [33]) vorher als Apollontempel in Delphi akzeptiert worden sei. Auch das Dareiosgrab stand im ersten Teil der Perser nicht nur unbeachtet da, sondern wurde mit στέγος ἀρχαῖον ausdrücklich als vorhanden und zugleich auch als etwas anderes als das Grab eingeführt. Vor allem aber ist von den beiden δῶμα καὶ βρέτας, denen Orest sich nähert und die er v. 240 (242) anredet, das βρέτας, das Palladion, ja unzweifelhaft greifbar da 254 (258): wie sollten wir für das δῶμα, den Tempel Athenas, der im selben Atem angeredet wird, nicht annehmen, daß mit ihm eben der Tempel, der doch im Hintergrunde wirklich steht, verstanden sei? Nehmen wir aber auch den, mir ganz unwahrscheinlichen Fall, der Tempel wäre im 2. Teil der Eumeniden als nicht vorhanden gedacht gewesen, so besteht doch selbstverständlich für den Bau im Hintergrunde, wenn er auch nur als Apollontempel gelten sollte, die Forderung unvermindert, daß er in den Hauptformen seiner Front einem Tempel glich. Gerade weil das Requisit eigens für dieses Fest aufgebaut wurde und noch an kein schematisches Gerüst gebunden war, konnte es einen wirklichen Bau nachbilden. Man hat wohl von dem „dekorativen Vorbau“ gesprochen, der „auf der den Zuschauern zugekehrten Seite des Spielhauses“ vorgesetzt werden mußte, und ist dabei von der These ausgegangen, der steinerne Skenenbau, die Uebersetzung eines alten Holzbaues in ein dauerndes Material, „stelle für uns einen festen Endpunkt dar, zu dem alle früheren Phasen des Theaterbaues

32) Wilamowitz, Interpret. 180 „sie sahen alle ziemlich gleich aus oder konnten es doch in der Urzeit getan haben“ — nur daß man zu Aischylos' Zeit gewiß nicht an die Tempelform dieser Urzeit gedacht hat.

33) W. Kroll, Satura Viadrina 1896, 59. Auch W. Felsch, Bresl. philol. Abhandlungen IX, 4 (1907) S. 14.

von dessen ersten Anfängen an ohne Sprung hinüberleiten müssen" [34]). Daß ein Zusammenhang bestehe, will ich gewiß nicht leugnen, wir müssen ihn sogar suchen, aber wir erschweren uns den Weg zu der Erkenntnis, von welcher Art er gewesen wäre, ungeheuer, wenn wir, beherrscht und voreingenommen von dem späteren Bilde, die Möglichkeiten für die ältere Zeit zu prüfen unternehmen. Wer eine Entwicklung im altgriechischen Bühnenwesen nicht bestreitet — und wer wollte dies? —, sieht erst an ihrem Ende ein schematisches Skenengebäude, das unzweifelhaft doch nur die allmähliche Gewöhnung der Dichter und eine gewisse Erziehung des Publikums zur Abstraktion von der Wirklichkeit beweist. War es folglich früher anders gewesen und hatte man in den Zeiten, wo noch kein schematisches Gebäude der Regie die Hände band, wirklichkeitsgemäßer zu bauen versuchen können, so ist das aber sicher auch der naivere Zustand gewesen. Wäre es denn so naiv und ursprünglich gewesen, sich einen unwirklichen Bau, einen phantastischen „Theaterpalast", erst auszudenken und sich damit nur erst eine Schwierigkeit zu schaffen, anstatt zunächst einmal, sei es auch bescheiden genug, die Dinge so hinzustellen, wie sie das Leben gab? [35]). Auch in der bildenden Kunst steht die nur auf längere Erfahrung gegründete Beschränkung, die typische Formulierung, am Ende, nicht am Anfang.

Nur eine Tür in der Tempelfront möglich.

Gibt man aber für die Tempelfront zu, daß sie möglichst der Wirklichkeit entsprechend erschien, so ist die erste zwingende Folge, daß in ihr nur eine Tür bestand. Eine Tempelfront, in der auch gelegentlich zwei Türen nebeneinander erschienen wären, wäre eben keine Tempelfront gewesen. Daraus folgt zweitens, daß der als Tempel errichtete Skenenbau der Eumeniden unmöglich vorher, in den Choephoren, als Palastfassade mit zwei Türen hatte dienen können. Die durch den Text bezeugten beiden Türen hat aber wohl noch niemand bestreiten wollen, eher sind andere sogar für drei Türen eingetreten [36]). Diese sahen darin womöglich schon die offiziellen drei Türen vorgebildet, die eine späte Gelehrsamkeit doch erst aus jüngeren, konventionellen Bühnenformen hatte empfangen können. Aber auch wer nur zwei Türen zum Palastinneren anerkannte, stellte sie sich als Haupt- und Nebentür in eben derselben einen Hausfront vor. Dann konnte diese, wie soeben gezeigt, nicht hinterher auch als Tempel dienen oder aber diese Palastfassade sah anders aus, als man gemeiniglich denkt. Wie man sie sich denken darf, ist aber — nach dem Text allein — recht schwer zu sagen und wird deshalb auch nirgends [37]) klar gesagt. Haben wir aber nicht die Pflicht zu fragen, wie da-

34) E. Reisch, Verhandl. der 43. Philolog. Versammlung Köln 1895 S. 58.

35) Dörpfeld spricht wohl einmal S. 381 in ähnlichem Sinne, entfernt sich aber in seiner Rekonstruktion, wie ihm schon Robert sagte, von aller Wirklichkeit sehr weit.

36) Vgl. Bethe a. a. O. 123, Anm. 26 (Literatur) und Bolle Progr. 1906 S. 13, Robert, Hermes 32, 429 und D.-R. 204 nehmen die drei Türen an.

37) Wer bei Dähn, Scenische Untersuchungen, Progr. Danzig 1892 eine Aufklärung darüber, „wie wir uns die als Königspalast dekorierte Bühne etwa vorzustellen haben", erwartet, würde schwer enttäuscht sein.

mals ein Aufbau ausgesehen haben müsse, um als Palast erkannt zu werden und als solcher zu dienen? Haben wir, wo wir beim Tempel nicht zweifeln, beim Palast das Recht, uns zu denken, was uns paßt, oder sollten wir vor dieser zweiten Frage die Pflicht haben mit einem ignoramus Halt zu machen? Etwa nur aus dem Grunde, weil es für den Palast „in Athen damals an Vorbildern fehlte" (D.-R. 206)? Ich glaube, es steht nicht so ganz hoffnungslos in dieser Frage.

VI.

Der Theaterpalast und das alte Herrenhaus.

Ich sehe ganz davon ab, daß der in Homer lebende Dichter und seine Athener außer von dem Lagerzelt des Ω auch die Vorstellung von einem homerischen Herrenhause im Kopf haben konnten. Dann könnte man mir doch am Ende vorwerfen, daß, im Widerspruch zu der oben S. 24 f. über das Achilleuszelt geäußerten Auffassung, in das für den Dichter vorausgesetzte Verfahren etwas hineingebracht werde, das einer antiquarischen Neigung unangenehm ähnlich sehe, — und das gerade wäre das letzte, was diese Untersuchung herbeiführen möchte. Ganz anders liegt die Sache, wenn dem Dichter noch die eigene Gegenwart typische Herrenhäuser oder sagen wir auch nur: Anlagen mit Megara und Prothyra mit ihren αἴθουσαι vor Augen stellte. Und dafür haben wir einwandfreie Zeugen. Nicht nur ein Jahrhundert früher noch wußte der korinthische Maler des Berliner Kraters (Mon. d. Inst. X, 4, 5) genau, welches die Elemente des Amphiaraoshauses waren [38]), — doch wohl nach dem Muster der Kypselidenwohnung in Korinth. Der Athener Klitias zeichnet uns (Mon. d. Inst. IV, 54) das Thetideion, das Haus des Peleus, als ein Megaron [39]); ebenso sein Zeitgenosse Sophilos eine ähnliche Hausfront (Athen. Mitt. 1889, I) [40]), und wenig später deutet der Maler einer attischen Amphora (Gerhard, Auserl. Vasenb. 266) dieselbe Gebäudegruppierung wie auf der Amphiaraosvase an [41]). Genau wie im homerischen und vorhomerischen Palast tritt auch hier noch überall das Megaron als isolierter Hauptbau auf, besteht die Hausanlage aus Megaron, Hof und Torgebäude und ist auch (bei Klitias) der ἑρκεῖος-Altar vor dem Me-

Herrenhäuser in griechischer Zeit

bewahren den homerischen Typus.

38) Die Familie steht vor der Front des Megarons, — 2 Säulen zwischen den Anten — die Pferde des Wagens, den der König gerade besteigt, stehen bereits vor oder in dem Prothyron, das gleichfalls die normalen beiden Säulen zwischen den Seitenwänden zeigt — nach der schlagenden Interpretation Studniczkas, s. m. Homer. Paläste 72. Pernice bei Gerke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft II, 19 f. Pfuhl, Festschrift für Blümner 205 Anm. 1. Abbildungen: Wiener Vorlegebl. 1889 X, Reinach, Rep. d. V. I, 199, Engelmann, Bilderatlas zu Ovid 73. Furtw.-Hauser-Reich. 121 (und Text III, 6). Buschor, Gr. Vasenmalerei Abb. 67. Springer-Michaelis-Wolters Handb. [10] S. 180.

39) Wiener Vorl. Bl. 1888, IV. Reinach, Rep. d. V. I, 134. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei I. 1 und die perspektivische Ansicht im Text S. 10.

40) Wiener Vorl. Bl. 1889, II. Graef, Akropolisvasen Taf. 26.

41) S. Pernice a. a. O. 20.

garon vorhanden. Und wir dürfen so viel aus diesen Bildern schließen, daß die Nebenräume bzw. Nebengebäude (die für die Vasenmaler nicht in Betracht kamen) mit dem Megaron jedenfalls noch nicht so verschmolzen waren, daß sie dessen charakteristische Isolierung überwunden und verwischt hätten. Dieses traditionelle Herrenhaus kannte man also um 550 noch in Athen, und die Peisistratiden hatten auf der Burg doch wohl ebenso gewohnt. Dieses Anaktenhaus war freilich zerstört, wenn nicht schon i. J. 510, so doch spätestens beim Persereinfall 479. Aber sah der Palast von Hieron und Gelon, den der Dichter in den folgenden Jahren kennen lernte [42]), in diesen Elementen anders aus? Und wie wäre im 4. Jahrhundert das Priene-Haus (Wiegand-Schrader Priene, 286 f. [43]) denkbar, wenn diese selben Elemente sich nicht durch die klassische Zeit hindurch gehalten hätten? Daß daneben kompaktere, mehrräumige Privathäuser aufgekommen waren (Fiechter bei Pauly-Wissowa R.-E. VII S. 2540 f.), verschlägt nichts. Das Herrenhaus mußte sich doch seinen Typus bewahrt haben. Und ist denn die Telephosschale „Hierons", die uns so ausdrücklich in den Palasthof führt, wo vor dem Megaron mit seiner Vorhalle der Altar steht, nicht eine Bestätigung dafür aus des Dichters eigenen Tagen?

Will man es da noch für bedenklich halten, daß auch Aischylos selbst bald darauf, als er für seine Handlung den Palast notwendig brauchte, ihm eben diesen Typus gab? Oder könnte wirklich etwas dafür sprechen, daß er sich dann lieber erst einen höchst unwirklichen Bau ausgedacht habe, der obendrein, wie eine Probe aufs Exempel zeigen wird, seiner Handlung zum mindesten nicht besser, eher viel schlechter gedient hätte? Denn wie sah nun seine Skene aus? Da stand der Megaronbau als „templum in antis" oder mit prostyler Vorhalle auf der Orchestra hinten in der Mitte, — in seiner Tür zeigte sich im Agamemnon Klytaimestra stehend wo sie schlug — ἕστηκα δ' ἔνθ' ἔπαισ' 1333 (1379), und dementsprechend in den Choephoren v. 970 (973) auch Orestes, nachdem er Aigisthos und die Mutter erschlagen hatte: die Parallele erforderte zur überwältigenden Wirkung auch dieselbe Stelle der Erscheinung.

Die Aussagen der Orestie über die gruppierte Hausanlage.

Bleiben wir aber gleich bei der Handlung der Choephoren. Die fremden Gäste, Orestes und Pylades, waren auf der Königin Weisung in das Männerhaus hineingeführt worden 693 (712). Ebenda sucht sie der von Kilissa von auswärts herbeigerufene Aigisthos 715 (734) f. auf, von da erschallt sein letzter Klageruf 862 (871) und notwendigerweise stürzt gleich darauf auch der durch seinen Fall entsetzte Diener aus demselben Hause, d. h. aus derselben Tür heraus. Er heißt die γυναικείους πύλας 871 (878) öffnen und entriegeln und fordert, daß die Königin zu Hilfe käme — und alsbald ist Klytaimestra da 878 (885). Natürlich eilt der Diener dabei über den Hof zu einem ande-

42) Diodor XVI, 83 und Cicero in den Verrinen nennen den des jüngeren Hieron, eine reiche hellenistische Anlage, Beloch, Griech. Gesch. III, 1, 537, 2.

43) Vgl. Pernice a. a. O. 20 f. Pfuhl a. a. O.

ren, deutlich unterschiedenen Teil des Hauses, eben dem Teil, in den Klytaimestra vorher, im Gegensatz zu Orest und Pylades, mit den Worten ἡμεῖς δὲ ταῦτα κοινώσομεν abgegangen war und den dann sogleich Kilissa mit dem Auftrage der Königin verläßt.

Erwägen wir, daß erstens Orestes nach der Tat nur da sichtbar werden konnte, wohin er vorher abgegangen war, daß ferner die Analogie zu Klytaimestras Erscheinung nach dem Morde, wie schon gesagt, für Orestes dieselbe Stelle forderte, daß im Agamemnon aber das grausige Bild, damit es alle gleichermaßen sähen, nur hinten in der Mitte erschienen sein konnte, so führt das alles notwendig zu dem Schluß, daß auch für alle diese Geschehnisse der Choephoren nur der Hauptbau, das Megaron, in Betracht kam[44]. Aber auch die Megaronfront erlaubte, dafür zeugen die Denkmäler, keine willkürlich angebrachte zweite Tür. So ergibt sich allerdings, und das ist ja keine Ueberraschung, zwischen Tempelfront und sog. Palastfront kein wesentlicher Unterschied, und der Hauptbau aus Agamemnon und Choephoren konnte so gut wie unverändert als Tempel für die Eumeniden bleiben.

Auch das Megaron verbietet eine zweite Tür.

Auf die Frage, ob das damalige Megaron, im Gegensatz zum Tempel, des Giebels entbehrt haben müsse, wird man keinen zu großen Nachdruck legen dürfen. Läßt sich doch das den Frontgiebel bildende Satteldach so wie so aus der Geschichte des altgriechischen Hauses nicht allgemein eliminieren, und wenn auch die bekannte Erfindung der Korinther, die uns Pindar Ol. XIII, 21 bezeugt, für eine Ablösung des flachen Erddaches durch das Giebeldach innerhalb einer bestimmten, vielleicht landschaftlich begrenzten Entwicklung des Tempelhauses spricht, so könnte sich seitdem doch gerade das Herrenhaus gleichfalls diese Dachform angeeignet haben. Andernfalls wird, wer sich hiergegen sträubt, keine Schwierigkeit darin finden können, daß über dem flachen Megarondach für den Tempel der Eumeniden ein einfaches Giebeldach hergerichtet worden wäre. Aber diese nicht schwierige Aenderung wäre doch nur wieder möglich gewesen, wenn auch die Palastfront schon die Beschränkung auf die typische Säulenstellung der Cellavorhalle aufwies. Man sieht also nur wieder, daß es in unserer Frage nicht auf die Dachform, sondern auf die allgemeine Gleichheit im Aufbau von Tempelfront und Palastfassade ankommt, und das Entscheidende ist jetzt, daß damit der Zwang gegeben ist, auch im Palast auf der Orchestra die zweite Tür in einem Anbau oder richtiger Nebenbau zu suchen!

Giebel oder nicht?

Und auch das ist keine Ueberraschung für den, der die Geschichte der alten Anaktenhäuser überdenkt, in denen sich die Nebenräume und θάλαμοι zwar schon früh mehr oder weniger unter sich verbanden, von der Einheit des

---

44) So jetzt auch Wilamowitz, Aischylos Frag., zu Choe. 718: *peregrini a servo uno deducti per portam maximam,* während die Königin *exit cum suis per portam suam,* wie sie ebenso 668 *e minore quadam porta procedit.*

Megaron aber, trotz aller bald engeren, bald loseren Verknüpfung mit ihm, deutlich unterschieden blieben.

Die Gruppenanlage

Wo sollen wir nun den Raum oder den Bau der γυναίκειοι πύλαι denken? Es ist klar, daß wir Dörpfelds, schon von Robert beanstandeten Rekonstruktionsversuch S. 373, der bekanntlich als Anbau an die Peripherie gedacht ist, verwerfen müssen. Wir erinnern uns aber, daß die ältere griechische Architektur solche Nebenräume auch in selbständiger Form neben das Haupthaus stellen konnte, und dürfen an dieser Stelle nachdrücklich auf den heiligen Bezirk hinweisen, dessen Propyläen, eingefügt in die Peribolosmauer, den Eingang zum Temenos gewähren, in dem, dem Megaron gleich und von ihm stammend, der Tempel steht. Ebenso geläufig sind uns aber auch die οἶκοι oder ἱεραὶ οἰκίαι [45]), sowie die Schatzhäuser (letztere ja stets in der Grundform des alten Megaron), die irgendwo neben dem Tempel lagen. Nun hätte die Kreisform der Orchestra eine beliebig lange, direkt seitliche Erweiterung oder vielmehr Aneinanderreihung nur erschwert und es wäre nicht einzusehen, wieso man den Konflikt der äußeren Teile eines solchen langgestreckten Rechtecks mit der Kreisgrenze bewußt herbeigeführt haben sollte. Denn man hätte doch diese äußersten Teile entweder freischwebend über die Terrassenmauer hinausbauen bzw. durch besondere Einrüstungen unterfangen oder aber ihre Rückseiten mit der Kreislinie, rund oder schiefwinkelig, abschneiden müssen, — eines so unpraktisch und unwahrscheinlich wie das andere. Paßte man dagegen, wie natürlich, eine solche gruppierte Anlage an die runde Terasse an, so führte das ganz zwanglos zu einer gestaffelten Anordnung an den Seiten. Was man da erbaute, das mußte, weil nach rückwärts der Raum fehlte, notwendig aus der Fluchtlinie des Mittelbaus heraustreten, nach den Zuschauern hin vorrücken. Ist also eine Hypothese hier erlaubt, so wäre es die: die γυναίκειοι πύλαι gehörten zu einem kleineren Bau, der seitwärts, aber vorgerückt lag, ein Megaron im kleinen wie der homerische θάλαμος (Homer. Pal. S. 53), mit seiner Türfront besser nicht nach dem Publikum, sondern nach der Mittelaxe gewendet. Dann wäre aber, auch wenn wir einmal annehmen wollten, daß eine Forderung nach Symmetrie für das äschyleische Scenenbild noch nicht bestand, ein Gegenstück auf der anderen Seite immerhin möglich in einem neutralen Propylonbau, der im Stück ja nicht genannt zu sein brauchte. Oder wäre er doch einmal genannt? Erst als sich mir aus den hier vorgelegten Erwägungen dieses Bild geformt hatte, erinnerte ich mich an die ἑρκείους πύλας (bzw. θύρας), zu denen Orestes kommen will Choe. 548 (561), an die er 634 (653) klopft und die natürlich bisher stets als Tür des Hauses verstanden wurden, aber doch erst durch Interpretation und unter dem Banne der Vorstellung von der einen, mehrtürigen Skenenfassade. Mit ἑρκεῖοι πύλαι kann doch auch in erster Linie nur das Tor des ἕρκος selbst gemeint sein, der Eingang durch diesen, d. h. durch die Umfassungs- und Ab-

Im griech. Heiligtum dem Herrenhause nachgebildet.

paßt besser zum Orchestrakreis.

Das Motiv von Propylon

45) Deren auch Dörpfeld a. a. O. 206 gedenkt.

schlußmauer von außen her zum Hof des Hauses, nicht die Tür, die vom Hause in den Hof, vom Hof ins Haus selber führt, die in Soph. Ant. 18 Eur. Hel. 438 αὔλειοι πύλαι heißt[46]).

Es kommt hinzu: das antike Herrenhaus (in dem genannten Typus) war, so wenig wie noch das Priene-Haus, Fassadenbau an der Straße oder an öffentlichem Platz. Dazu aber stimmt die Orestie! Jener Diener eilt gewiß nicht über die Strasse hinüber zur Tür der Königin (auch nicht, wenn diese neben der Haupttür gelegen hätte), ein jeder Zuschauer wußte, daß sich das im Hof vollzog, nur über den Hof hin vollziehen konnte. Und Agamemnon kommt ins Haus seiner Väter 815 (851) durchs Propylon, so gut wie Nausikaa, so gut wie die homerischen Helden (und Amphiaraos auf der Vase) erst durch dieses aus dem Palast hinausfahren (γ 493, ο 146, Ω 323), wie selbst die himmlischen Göttinnen die von den Horen bewachten πύλαι οὐρανοῦ passieren müssen (Θ 393. 411), wenn sie zur Schlacht ausfahren wollen.

und Palasthof

Demnach müßten wir für die vor dem Palast (bzw. Tempel) spielenden Scenen der Orestie zu der Vorstellung gelangen, daß die Orchestra die αὐλή bedeutete, die ausschließlich von einer Seite und auf einem Wege, durch das Propylon, zu betreten war.

VII.

Die Seite des Auftretens bei Aischylos?

Das Auftreten von verschiedenen Seiten

Hier erwartete ich einen Haupteinwand: das Auftreten von zwei differenzierten Seiten her mache eine solche Auffassung von vornherein unmöglich. Ich habe dessen bedingungslose Voraussetzung schon oben anläßlich der Rampenfrage bestreiten müssen und möchte nun im Hinblick auf die einzelnen Dramen noch einmal fragen, ob wir damit nicht wieder die Verhältnisse der äschyleischen Zeit zu sehr in eine viel spätere Regel pressen, eine Regel, der sich z. B. noch Sophokles in den Trachinierinnen entzogen hat (Bolle, Progr. 1902, 17).

in den Hiketiden?

Gleich bei den Hiketiden muß man die Frage stellen. Der Schauspieler sah ἀπὸ σκοπῆς 679 (713) das ägyptische Schiff nahen, da mochte er in der Richtung nach dem Meere weisen, an dessen Horizont auch die ἀπία βοῦνις, die argivische Küste aufstieg (vgl. 108 (116), dazu Wilamowitz, Interpret. 32, 1)[47]) — und vorher hatte er den Staub, den der nahende Zug des

46) Immerhin kann unter αὔλειος θύρα auch die von außen her direkt in den Hofraum führende Tür verstanden werden, wie z. B. Arist. Ἐκ. 30 (Fensterbusch a. a. O. S. 33) — man würde sie sich in einer Mauer ähnlich f-g oder h-i in Abb. 3 vorstellen — dagegen kann eine Tür des Hauses selbst nicht wohl ἑρκ. π., Hofmauertür oder Zauntor heißen.

47) Vgl. die Photographie von Alois Beer-Klagenfurt, nach denen die Abbildungen 83 in Petersens Athen (Ber. Kunststätten 44) und bei Pschorr, Progr. Mähr.-Trübau 1908 hergestellt sind. Man sieht das Meer, wie mir Karo freundlichst bestätigte, schon unten von den Marmorsesseln aus („von dem des Dionysospriesters, allen östlich und einigen westlich davon“) und natürlich auch die peloponnesische Küste, und zu Aischylos' Zeit und in den Hiketiden war dieser Blick noch durch kein Skenenhaus verbaut.

Pelasgos aufwirbelte, im Westen erblicken können. Auftreten konnten darum doch beide Gruppen von Westen her: der Hörer erfährt durch den Text genügend und erstaunlich deutlich, woher sie kommen. Der breite Rampenweg von dorther konnte damals noch lediglich als neutraler Aufgang zum eigentlichen Spielplatz gelten. So gut der Hörer willig dem Dichter folgte und sich das ἀρχαῖον στέγος als Königsgrab erst dachte, wenn dieser es wollte, den Palast im Hintergrunde ignorierte, so lange die Handlung fern davon beim Grabe spielte, so konnte er auch dem Dichter glauben, daß der eine von dort, der andere von daher käme, auch wenn sie faktisch auf derselben Rampe zur Orchestra stiegen. Man darf nicht einmal sagen, daß darin von vornherein etwas Unwahrscheinliches gelegen habe. Ein jeder konnte sich sagen, daß die Wege sich bald hinter den Zuschauern scheiden mochten: wie viele Straßen führten allein vor dem Dipylon zusammen, und aus dem Piräus wie von Eleusis her trat man doch schließlich ein durch dasselbe Tor — auch schon zu Aischylos' Zeit (Athen. Mitt. 32 [1907] 500). Und da wir uns die Sache nicht erleichtern können durch die Annahme einer Kleiderbude (als Dekorationsträgerin) hinten in der Mitte[48]), sondern diese uns zunächst nur abseits auf der einen Seite vorstellen dürfen, so ergibt sich, daß, wenn wie vorher der Chor, der Herold mit den Aegyptern von links, d. h. von Osten hergekommen wäre, diese stattliche Schar erst den doppelten Weg außerhalb der Orchestraterrasse hätte zurücklegen müssen, was sich natürlich nicht ungesehen machen ließ. Außerdem liegt zwischen den einzelnen Rollen des Schauspielers, der den Danaos und den Herold zu sprechen hatte, jedesmal eine recht kurze Einlage (742—804 (776—835) dreistrophiges Stasimon, 919—946 (952—979) kurze Rede des Königs und kleines Lied), so daß eine absichtliche Verdoppelung des Weges zur Garderobe und zurück sich durchaus nicht empfahl[49]).

In den Persern?

Aehnlich in den Persern: die Königin kommt zweimal — zuerst doch sicher zu Wagen: die Betonung des Gegenteils v. 605 (607) wäre sonst zu merkwürdig — von dem natürlich nicht gesehenen, entfernt zu denkenden Palast[50]) und kehrt ebenso dahin zurück mit fürstlichem Gefolge, also auf dem Rampenweg von der Garderobe her und ebendahin, wo sich die Requisiten befanden. Nach derselben Seite geht die ἔξοδος von Chor und Xerxes am Ende. Daß vorher der einzelne Xerxes und früher der einzelne Bote von der entgegengesetzten Seite aufgetreten wären, ist darum noch keine absolute Notwendigkeit. Nichts berechtigt zu dem Glauben, daß der damalige Hörer sich etwa kritisch

48) Angesichts der Menge von Auftretenden, wie man sie sich nach Wilamowitz Interpret. zu denken hätte, wäre sie an dieser Stelle erst recht absurd. Ankleideräume für über 100 Personen — das hätte selbst die Anforderungen überboten, die man später an die großen Steinskenen stellte.

49) So scheint es auch Bolle, Progr. 1906 S. 5 zu verstehen.

50) So auch W. Schmid a. a. O. S. 291. Bolle a. a. O. S. 10 und 11 läßt die Frage unentschieden.

gefragt hätte: dürfen diese denn auch auf demselben Wege kommen? Wir erst projizieren diese Bedenken aus späterem Verfahren hierher zurück. Der Sinn der Handlung wirkte über den Bannkreis des runden Spielplatzes nur insofern hinaus, als es der Dichter mit Worten sagte; ihren bestimmten Wegweiser — ἔξω πόλεως oder ἐκ πόλεως und ἐκ λιμένος Poll. IV, 126 — hatte die Rampe noch nicht erhalten

In den Sieben? In den Sieben mochte es einmal sein, weil Bote und König fast gleichzeitig von verschiedenen Stellen 355 (372) kamen, und doch wäre selbst hier kein Zwang gegeben. Am Schlusse ist der Chor natürlich mit beiden Leichen nach der Seite der Stadt, von der er kam, abgegangen (Wilamowitz, Interpret. 85), nicht, wie behauptet worden ist[51]), geteilt mit je einer Leiche nach links und rechts.

Im Prometheus? Prometheus: Okeanos und Chor, Vater und Töchter, kommen beide aus den Grotten der Meerestiefe, nach v. 130/31 sogar, nachdem sie dort vorher noch zusammen waren. Da kann man sich um so eher ein Erscheinen von derselben Seite her denken, wenn der Chor, als Okeanos auftritt (s. o. S. 15), bereits unsichtbar geworden ist. Besteht aber sogar die Möglichkeit, daß der Chor schon vor Beginn des Stückes hinter einem Seitenfelsen versammelt war (s. ebenda), so könnte, wer sich gegen jene Annahme sträubt, beide auch von verschiedenen Seiten kommen lassen, ohne darum eine zweite Auffahrtsrampe voraussetzen zu müssen. Nach dem bisher Ausgeführten werde ich dann auch nicht zugeben können, daß Io und Hermes nicht von der gleichen Seite und von derselben wie Okeanos aufgetreten sein könnten. Die irrende βουκέρως παρθένος tritt, ihre ὑπερμήκεις δρόμους 589 (591) verfolgend, beim Prometheusfelsen gleichsam für kurze Zeit in die Erscheinung und verliert sich alsbald, wie Prometheus ihr verkündet, zu weiterer Irrsal wieder in die Welt. Das Woher und Wohin durch die Seite ihres Auftretens und Abgehens anzudeuten, wäre schwer genug gewesen, da sie nach dem Sinn der Handlung weder von der Seite der Okeaniden und des Okeanos, noch von der des Hermes, den Zeus gesendet, hergekommen ist noch dahin geht. Wie will man sich bei dieser gewaltigen Phantasie, in der alle Personen von den verschiedensten Weltgegenden kommen, überhaupt eine schematische Differenzierung des Auftretens denken?

Es liegt mir aber ferne, für jeden einzelnen Fall eine Entscheidung herbeiführen zu wollen. Nur für die Unabhängigkeit des Dichters von einem, erst in seine Zeit hineingetragenen, stereotypen Brauche habe ich plaidieren wollen. Mag der einzelne sich dazu nach seiner Ueberzeugung stellen, soviel steht für diese Dramen unbestreitbar fest, daß erstens der Chor immer auf ein und derselben Seite kommt und geht, daß zweitens der prunkvolle Aufzug zu Wagen unter mehr oder weniger stattlichem Geleite, das ebenfalls die Rampe braucht (Pelasgos, Atossa I), auch inhaltlich auf die gleiche Seite weist, daß

51) Z. B. Dähn und Pschor in beiden angeführten Programmen S. 10 bzw. 11, 35.

drittens für den einzelnen Schauspieler, der möglicherweise im einen oder anderen Falle von der entgegengesetzten Seite erscheinen konnte, ein kleiner, ad hoc hergestellter Aufstieg zur Orchestraterrasse genügt hätte, also die Existenz einer zweiten (d. h. östlichen) festen Paradosrampe auch aus den älteren Dramen nicht zu erweisen ist. Und auch das muß man im Auge behalten, daß sowohl in diesen wie in den oben besprochenen, verlorenen Stücken die einfache Skene stets einen allseitig offenen Schauplatz markierte. Wirklich brennend wird die Frage doch erst beim Palast, der im Hintergrund eine breitere, auch seitliche Deckung gibt und nun natürlich ev. sogleich als Garderobe, — aber zunächst vielleicht immer noch unter Beibehaltung auch der älteren Kleiderbude draußen, verwendet wird, also in Lykurgeia und Orestie. Wir können uns nur an diese letztere halten.

Nur ein Zugang zur Orchestra in der Orestie.

Da aber kommt im Agamemnon der Herold ebenso so gut durch die Stadt zum Palast (Wilamowitz, Interpret. 169) wie der Chor selbst und wie Agamemnon, dem der Herold ja auf demselben Wege vorangegangen war. Kamen aber Chor und Herold durch denselben Eingang wie der König, so war das eben der Eingang zur αὐλή, durch den alle Wege zum Palaste führten. Wir brauchen auch hier wirklich nur den einen Rampenweg von der alten Garderobe her. Die Differenzierung der beiden Zugänge — selbst wenn vorher schon gelegentlich nach Bedarf vorgenommen — war noch nicht Gesetz.

Choephoren Akt I ignoriert die ganze Gebäudeanlage im Hintergrund. Denn das ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβην v. 22 ist doch nicht anders zu verstehen, als wie z. B. in den Persern v. 159, 230, 522 (524) des fernen Palastes gedacht wird (vgl. zuletzt Fensterbusch a. a. O. 68 f.). Der Chor der Choephoren zieht deshalb von der Seite der Rampe her, vor der als nicht vorhanden betrachteten Palastanlage herein — also, denke ich, auch außen vor dem Propylonbau vorüber, ebenso gingen Orest und Pylades an ihm vorüber wieder hinaus. Erst als Elektra dann direkt ins Haus im Hintergrunde — oder auch in den anderen Seitenbau — getreten und dieses damit in die Handlung eingeführt ist (Wilamowitz, Interpret. 177), kann nun auch Orestes, aus der Garderobe zurückkehrend, an die ἑρκείους θύρας des Propylon klopfen und nach dem θυρωρός rufen 624 (653). Kilissa verläßt den Seitenbau zur linken und eilt durch das Propylon nach rechts hinaus 763 (781): umgekehrt kommt dann auf diesem selben Wege Aigisthos 831 (838) οὐκ' ἄκλητος ἀλλ' ὑπάγγελος herein.

Und endlich paßt auch für die Eumeniden die vorgeschlagene Anordnung vollkommen, da einmal der Mittelbau des Megaron, wie wir sahen, dem Tempel glich, der Tempel aber gleichfalls auf ein Propylon Anspruch hatte und alle Personen, einzelne wie Chor, auch da von derselben Seite auftreten konnten.

Seitliche Stellung des Propylon häufig belegt.

Auch im heiligen Bezirk hat dieses Propylon nicht immer, wie es im mykenischen und homerischen Anaktenhause wohl das Uebliche gewesen war, der Tempelfassade direkt gegenübergelegen. Ich nenne ganz beliebig nur das Propylon

auf Neu-Ilion (DÖRPFELD, Troia und Ilion Taf. VII), die eleusinischen Propyläen (RUBENSOHN, Die Mysterienheiligtümer Taf. I), den Poseidon-Bezirk auf Sunion (Ephem. arch. 1900 Taf. VI) und endlich Aegina, wo man zu allen Zeiten (FURTWÄNGLER, Aegina I 482. 484) ebenso direkt durch das Propylon von der Seite her zur Front des Tempels kam, wie ich es für die Gruppierung auf der Orchestra angenommen haben möchte. Es ist also durchaus nicht gegen die Norm und darum auch nicht für einen Griechen etwas Unverständliches gewesen, wenn das Propylon des Palasthofes ebenso nicht der Megaronfront gegenüber (völlig axial auch nicht in Tiryns), das hieße in unserem Falle davor, zwischen Megaron und Publikum, gestanden hat, sondern als einer von zwei korrespondierenden Seitenbauten auf der einen Seite. Ganz natürlich war das die Seite der den Zugang überhaupt vermittelnden Rampe, womit wiederum für jeden antiken Zuschauer dieser kleinere Bau auf den ersten Blick als Torbau gedeutet war. Die Tormauer, das ἕρκος, in die dieser Torbau einschneidet, brauchte nur auf der hinteren Seite zu sein, er verband so das Propylon mit dem Megaron auf der einen, wie dieses mit dem zweiten Seitenbau auf der anderen Seite und vervollständigte damit zugleich den Abschluß der ganzen Gruppenanlage im Hintergrund.

Für die Eumeniden ergibt sich auf solche Weise auch die Antwort auf eine Frage, die einmal doch wohl nicht ganz mit Unrecht gestellt wurde, nämlich nach einer Tür für die irgendwoher auftretende Pythia (BODENSTEINER a. a. O. 653); noch richtiger hätte man fragen dürfen, wohin sie denn mit v. 63 abgegangen sei. Freilich ist es nur ein nebensächlicher Zug: der Dichter konnte sie am Anfang einfach da sein und später irgend wohin abgehen lassen. Aber jetzt bietet sich wirklich ungesucht dafür das οἴκημα zur linken.

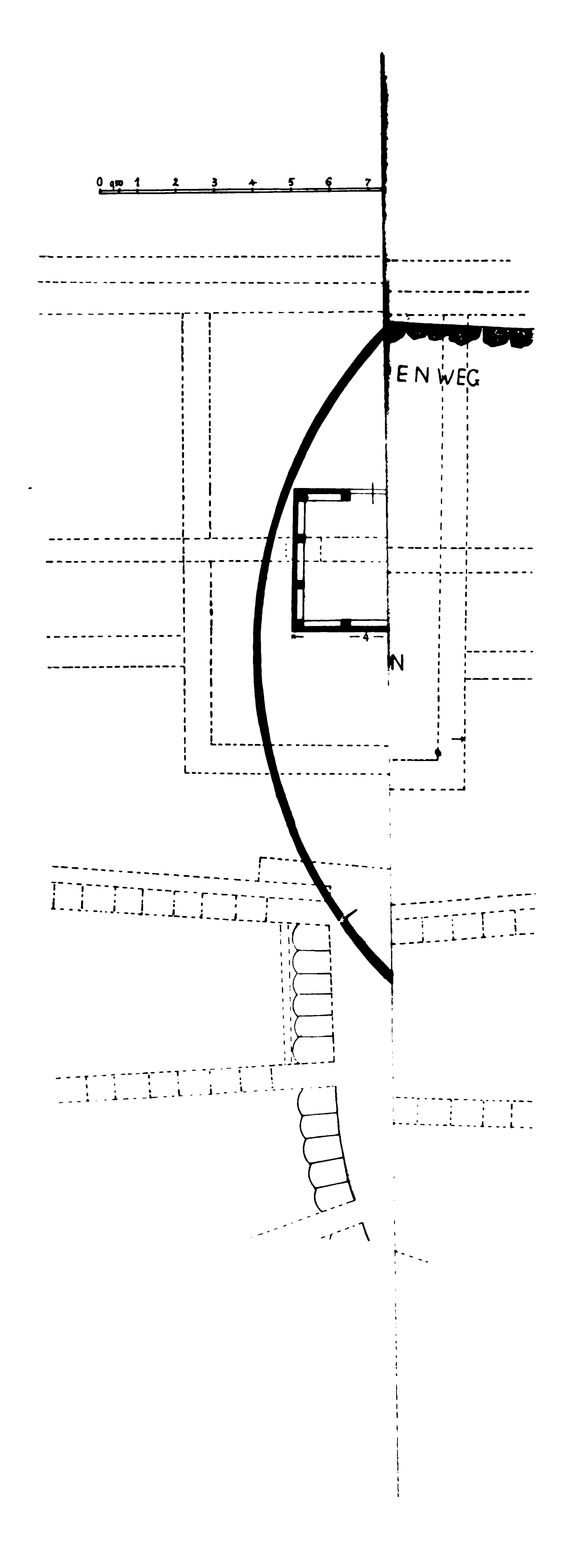
Die Orchestra als αὐλή.

Hat der Dichter, noch unbeschwert von der Sorge der Späteren, wie weit scenische Illusion zu verlangen wäre, als Palastscenerie aufgebaut, was damals allein als solche zu verstehen war, so stellte sich auch bei ihm wie beim Publikum der Begriff des Palasthofes für die Orchestra ganz von selber ein. Sollte die Handlung so das Herrenhaus heranziehen, daß dessen Portal unmittelbar benutzt wurde, so konnte sie gar nicht anders als im Hofe spielen. Von diesem Wesenszuge der normalen Anlage mußte auch der Dichter ausgegangen sein und er wird sich auch nicht so bald davon befreit haben, wenn es nicht ein triftiger Grund gebot. Verträgt doch, ja verlangt diese Anordnung, wie wir sahen, sogar noch der sophokleische Telephos! Aber natürlich war diese Vorstellung nicht bindend für jeden anderen Fall, und ich gebe ROBERT, Gött. gel. Anz. 1902, 456 gerne recht, daß es später meist „gegen die Intentionen des Dichters war, sich den Platz vor dem Palast oder dem Tempel als einen Hof vorzustellen". Aber der Ausgangspunkt für die Palastdekoration wird, das wird man zugeben müssen, doch so gewesen sein, und für diese These spricht gewiß nicht zum wenigstens, daß gerade die Orestie sich ihr in allen Scenen voll-

kommen fügt. Paßt aber das Spiel zu einer solchen Anlage, so sind wir, meine ich, auf dem rechten Wege. Und die praktische Verwertbarkeit wird auch die anderen Dichter doch immer wieder zu dieser Gruppierung mehrerer Einzelbauten — dem letzten großen scenischen Vermächtnis der äschyleischen Periode — haben greifen lassen. Sie brauchten ja nicht immer den gleichen Sinn zu haben, konnten bedeuten, was gerade nötig war. Wie oft ist bei Euripides eine solche Zwei- und Dreiteilung zu erkennen! WILAMOWITZ hat (Griech. Trag. III, 1910, 197) für die Medea neben dem Königspalast ein unscheinbares Gebäude, die Wohnung Medeas angesetzt[52]), und würde nun auch die Alkestis (438 v. Chr.) so inscenieren lassen. Da stehen die ξενῶνες für Herakles neben dem Palast des Admetos: die Worte v. 543 χωρὶς ξενῶνές εἰσιν οἷσ' ἐσάξομεν dürfen wir jetzt wörtlicher nehmen. Die θύρας μεσαύλους, welche dann die Diener schließen sollen (543), kannte attischer Sprachgebrauch gerade als Tür vom Hofe zu anliegenden Wohnräumen (Schol. Ap. Rhod. Argon. III, 235 μέσαυλον δὲ οἱ Ἀττικοὶ τὴν φέρουσαν εἰς δὲ τὴν ἀνδρωνῖτιν καὶ γυναικωνῖτιν (scil. ἐκ τοῦ μέσου τῆς αὐλῆς). Es würde auch nichts im Wege stehen, sich Herakles (834—836) durch ein Propylon hinauseilen, ihn und Pheres (611) ebendadurch eintreten zu denken. Noch andere Beispiele sind bei DÖRPFELD-REISCH S. 204 f. aufgezählt, dort allerdings unter der Voraussetzung eines stereotypen Theaterpalastes mit den drei Türen des Pollux IV, 125 in einer Fassade. Aber die dreiteilige Gruppenanlage liegt im Hippolytos sehr nahe. Für wenigstens einen Seitenbau spricht Helena 1180/81 und Andromache 43: δόμων πάροικον Θέτιδος ἀνάκτορον (= δῶμα Νηρῇδος τόδε 161). Die Inscenierung des Kresphontes ließe sich gleichfalls jetzt besser denken (DÖRPFELD-REISCH 205, ROBERT, Hermes 32, 428). Die Hiketiden hat WILAMOWITZ mit der Front des Demetertempels im Hintergrund, dem Opferaltar davor und dem überragenden Euadnefelsen zur Seite insceniert (Griech. Trag. I, 1911, 229). Das läßt sich gut nach Art der früheren Gruppenanlage denken: die, doch wohl normale, Tempelfassade in der Mitte, nur daß der eine (und wie es scheint einzige) Seitenbau diesmal viel höher aufgeführt sein mußte, um die durch die Dekoration charakterisierte αἰθερία πέτρα, ἣ τῶνδε δόμων ὑπερακρίζει (v. 988 Nauck) darzustellen. Auch Sophokles Antigone v. 1255 und Oedipus Tyr. 1241 seien im Hinblick auf den von WEISSMANN erörterten Gebrauch von παρέρχεσθαι und παραστείχειν (s. Anm. 52) hier erwähnt. Und sollten, um noch das zu sagen, die Zelte der Griechen in der Hekabe, die ναύλοχοι περιπτυχαί, wie sie Polymestor 1015 verächtlich nennt, vor denen der Dichter sich einmal (171) sogar die αὐλή denkt, und ebenso diejenigen der Troerinnen (415 v. Chr.) — v. 32. 139. 176 —

Gruppenanlage bei Euripides und Sophokles.

52) Dazu vgl. WEISSMANN a. a. O. S. 66, daß die Frage des Chores 1275 παρέλθω δόμους; auf die Seitentür zu beziehen sei, allerdings im Sinne von Pollux IV, 125, nach unserer Erklärung also auf den Seitenbau. Eine ganz unklare Vorstellung gibt PSCHOR a. a. O. S. 12: ein recht stattliches Haus mit allerlei Nebengebäuden für Medea allein, das die einzige Dekoration gebildet hätte.


0 0.50 1 2 3 4 5 6 7
EN WEG
N

in der Masse eines breitgelagerten Hintergrundsbaues dargestellt gewesen sein und nicht vielmehr wirklich als einzelne σκηναί, Blockhütten, wie einst zu Aischylos' Zeit, an die auch der Wagenaufzug der Andromache 569 (nicht ohne Absicht?) anzuklingen scheint[53])?

Einzelhäuser bei Aristophanes.

Bei Aristophanes war die Anlage verschiedener Häuser (Hermes 31, 555 ff.) somit nur eine Ausnützung des von der tragischen Scenerie geschaffenen Mittels.

VIII.

Die Gruppenanlage im Grundriß ergänzt.

Erklärung der Planskizze.

In dem beiliegenden Plane Abb. 3 ist die Probe gemacht, ob eine solche, von den Dramen gestattete Gruppierung von Einzelbauten innerhalb des älteren Orchestrakreises mit einleuchtenden Mitteln möglich ist. Punktiert sind die späteren festen Steinbauten sowie das oben S. 17 erwähnte Rechteck a b c d des ältesten Chorpodiums. Die vermuteten äschyleischen Skenenbauten sind schraffiert. Zu konstruieren, mit Pfosten und Verschalung, war die Sache nicht anders, als es uns Pergamon noch bezeugt. Den Massen sind reale Verhältnisse von Tempelzellen und Schatzhäusern zugrunde gelegt, die bei durchschnittlich gleicher Frontbreite Säulenhöhen aufweisen, welche die der späteren Steinproskenien[54]) übertreffen, so daß man nicht etwa von zu kleinlichen Verhältnissen reden kann.

Während im Plane für die Front des Hauptbaues in der Mitte 6,70 m Breite angesetzt sind, ist das entsprechende Maß

in Pästum, Hexastylos	: 7,50 m					
„ Aegina, älterer Tempel	: 6,91 m,	Säule	3,70 m	hoch
„ Rhamnus, beide Tempel	: 6,50 m			
„ Thorikos, Theatertempel	: ca. 5,80 m			
„ Athen, älterer Dionysostempel	: ca. 8 m			
„ „ Asklepiostempel	: ca. 6 m			
„ „ sog. Theseion	: 6,22 m,	Säule	5,38 m	hoch
„ „ Niketempel	: 5,64 m	„	4,06 m	„
„ Olympia, Metroon	: 6,12 m	„	4,05 m	„
„ „ Schatzhaus Sikyon	: 6,73 m	„	3,84 m	„
„ „ „ Byzanz	: 6,35 m			
„ „ „ Sybaris	: 7,12 m			
„ „ „ Selinus	: 6,71 m			
„ „ „ Megara	: 6,52 m,	Säule	3,50 m	hoch

53) Auch Wilamowitz, Griech. Trag. III, 301 nimmt einzelne „Zelte (eigentlich Blockhäuser)“ an, aber nur an der Seite. Jedoch an eine ferne Hintergrundsdekoration zu glauben, die den Blick auf Ilion selbst gewährte, und dann sogar die am Ende, bes. v. 1262. 1295. 1325 erwähnte Zerstörung zeigen sollte, dazu kann ich mich nicht entschließen.

54) Säulenhöhe: Oropos ca. 2 m, Eretria ca. 2,50 m, Epidauros 2,75 m, Priene 2,057 m.

in Epidauros,	Asklepiostempel	: ca. 7 m
„ „	Aphroditetempel	: 6,60 m
„ „	Themistempel	: 6,30 m

Die Flügelbauten sind etwas kleiner genommen als das Propylon in Aegina (II. Periode 4,60 : 5,30 m); Altistor in Olympia 5,50 m, Stadiontor 5,25 m breit. Vgl. auch den kleinen Antentempel im Asklepieion (Athen) 4,25 : 5,06 m und auch das Tempelchen im Dionysion am Westabhang 3,96: 5,20 m.

Zur mittleren Weite zwischen den Flügelbauten (14,20 m) vgl. Oropos (Proskenion ca. 12 m lang); in Priene entsprechen ihr fast 8 Interkolumnien von 11, in Epidauros 3 Interkolumnien von 13.

Die daraus folgende Gesamtweite der Skene (22,20 m) steht auch größeren Steinproskenien nicht nach: vgl. die Proskenien von Priene = 21 m, Epidauros = 22,60, Eretria = 20 m, Sikyon = 24 m.

Es bleibt davor ein mächtiger Platz frei und ebenso hinten ein genügender Weg für die Schauspieler, um hinter einer (die Hofmauer bedeutenden) Abschlußwand e f g und h i k ungesehen von Raum zu Raum zu verkehren. Auch jetzt, d. h. für das Jahr 458, fehlt noch jeder Zwang diese Skenenbauten sich hinter dem Orchestrakreis und an seiner Tangente zu denken. Und die jüngeren, nachäschyleischen Stücke haben, weil vielfach einfacher in der Aktion (Hermes 31, 540), einen ausgedehnteren Platz schwerlich gebraucht.

Wenn Euripides öfter architektonische Einzelheiten, außer den Säulen auch Triglyphenfries und Geisa, nennt und im Jon sogar figürlichen Akroterienschmuck und Metopenbilder der Tempelvorhalle schildert (Robert, Hall. Winck. Prog. 1893, 36), so ist das lediglich eine in Einzelheiten genauere bzw. prächtigere Dekoration derselben typischen Tempelfront gewesen, die schmuckloser bereits von Aischylos eingeführt worden war[55]). Denn zu der Annahme, daß „die Tempel in den Eumeniden vielleicht noch der Säulen entbehrten" (D.-R. 206), haben wir nicht den geringsten Grund. Nur fragen dürfen wir, ob sie körperlich aufgestellt oder nur gemalt gewesen seien, ja wir müssen es sogar.

---

55) Ich will dem Genie des Mnesikles gewiß nicht zu nahe treten, wenn ich auf die Aehnlichkeit zwischen seiner Propyläenfront und einer solchen Gruppierung von Skenenbauten hinweise. Ich habe selbst versucht, die Propyläen als eine großartige Raumschöpfung, bei der die vorgesetzten Flügelbauten auch ihre Rolle spielen, zu verstehen (Bauk. d. Alt. S. 25 f.). Aber hieße es die schöpferische Kunst des Architekten verkleinern, wenn man sich dächte, daß bei der Conception der Propyläengruppe das Bild der äschyleischen Skenenanlage, ihm selbst vielleicht unbewußt, nicht ganz unbeteiligt gewesen wäre? Pinakothek und Südvorhalle (zumal in der Form des ursprünglichen Projekts) stehen zu beiden Seiten des Mittelbaus und ihm vorgeschoben wirklich nicht anders — dieser Vergleich wenigstens muß erlaubt sein — wie zwei Seitenskenen zur Hauptskene in der Mitte. Und die Anlage auf der Orchestra war vorausgegangen.

IX.

Skenographie?

Denn es erhebt sich nun allerdings die Frage: ließ sich in einer solchen Anlage die Orestie des Aischylos auch wirklich spielen? Wie wären bei dieser Front des Mittelbaues mit Vorhalle die Scenen der Erscheinungen von Klytaimestra und Orestes mit den Leichen, wie die von Apollon, Orestes, Hermes in den Eumeniden ausführbar? Und die Wahrheit verlangt eine Antwort, die diese Möglichkeit verneint! Denn so geht es allerdings nicht — weder wenn wir an ein Ekkyklema glauben, das schwerlich durch die Vorhalle und zwischen den Mittelsäulen hindurch vorgeschoben werden konnte und in dieser Schmalheit für die Eumenidenscene nicht genügt hätte[56]), — noch wenn wir uns mit Dörpfeld-Reisch 240 f. und Wilamowitz, Interpret. S. 175. 178 die Erscheinung der Gestalten im Rahmen der geöffneten Tür zu denken geneigt sind. Denn in letzterem Falle wäre die plastische, körperlich dargestellte Säulenhalle an Megaron und Tempel vielleicht noch störender als dort. Darum kann hier die Frage nach dem Ekkyklema, auf die ich näher nicht eingehen will, ganz beiseite bleiben. Der Weg, den ich einschlagen möchte, würde beiden Anschauungen Rechnung tragen. Ich denke aber so. Eine solche Darstellung von Herrenhaus und Tempelfront war für Aischylos gegeben, eine andere Gestaltung dieser Architekturen gab es einfach nicht für ihn. Aber in ihrer Vorhalle, wenn sie plastisch dargestellt war, war sein Spiel nicht spielbar, und doch hatte er die beiden Bilder in Agamemnon und Choephoren, die Schuld und Sühne vor Augen stellten, mit der Absicht ihrer gewaltig eindringlichen Wirkung auf die Menschen concipiert. Also die Vorhalle störte und durfte doch nicht fehlen — wie war da zu helfen? Hier wäre nun, meine ich, der Punkt, wo der Dichter sich gezwungen sah, durch den Maler die nötige Vorhalle vortäuschen zu lassen. Hier war dem Agatharchos wirklich ein bestimmtes Problem gestellt: die Cella- oder Haustür sollte im Hintergrund in der Tiefe einer Vorhalle erscheinen, de facto aber mußte sie mit deren Frontsäulen in einer Wandflucht (d. h. in der Holzwand der Bude) liegen. Mit einfach aufgemalten Säulen mit Gebälk und ev. Giebel darüber oder gar einer Bemalung nach Art des ersten pompejanischen Stiles (J. hell. stud. 1899, 259) war das nicht zu machen. Die Raumtiefe der Vorhalle bis zur Türwand dahinter mußte einen Ausdruck finden. Polygnot hatte solche Probleme für seine bescheidenen Architekturmotive noch nicht. Agatharch mußte also hier den Versuch zu etwas Neuem machen, und was Aischylos für seine Orestie brauchte, ist genau das, was Vitruv VII, praef. 11 mit knappen Worten für Agatharch bezeugt. Es sind ja gerade die Versuche einer ersten Architekturperspektive an der von

Die neue Inscenierungsaufgabe in der Orestie

als Anlaß für Agatharchos' Skenographie.

56) Auch auf Krolls ähnliche Bedenken Sat. Viadrina 63 darf verwiesen werden.

Agatharch für Aischylos gemalten scaena, an welche Demokritos und Anaxagoras alsbald ihre theoretischen Studien anknüpfen! Ganz unverständlich ist es, wie KLEIN, G. d. gr. K. I, 155 nach dieser Ueberlieferung den Agatharchos auch zum Architekten hat machen können, der das erste Bühnengebäude aufgeschlagen habe. Aber auch nicht mehr als eine willkürliche „malerische Ausschmückung der Bühne“ [57]) brauchen wir uns also diese erste Skenographie vorzustellen, bei der man sich wenig oder garnichts denken könnte, sondern als die Erfüllung einer ganz konkreten Aufgabe, die der Dichter forderte, um sein Spiel spielen zu können. Und ist es nicht auch vom Standpunkt der Kunstgeschichte einleuchtender, daß der junge [58]) Agatharch nicht, indem er mit beliebigen Perspektivproblemen experimentierte oder indem ihn die schon irgendwie vorhandene Bühnenmalerei zu perspektivischen Studien aufforderte und bewegte (BRUNN, G. d. gr. K. II, 52), sondern im Hinblick auf einen einzelnen, klar formulierten Zweck zu seiner Lösung kam? Das was er für Aischylos geleistet hätte, wäre demnach im Grunde etwa das gewesen, worüber noch die Aediculae und Naïskoi der unteritalischen Prachtamphoren nicht hinausgekommen sind [59]). Ich lasse es dahingestellt, ob auch die Fassaden der Seitengebäude, die ebenfalls Anspruch auf die αἴθουσα mit dem Säulenpaar in antis hatten, diese Frontgliederung nur auf glatter Türwand gemalt zeigten, so daß diese letztere auch hier nur scheinbar (gleich den alia abscedentia Vitruvs) hinter die Säulenflucht zurücktrat, oder ob diese Seitenvorhallen wirklichkeitsgemäß mit zurückliegender Türwand aufgebaut waren. In unserem Plane mußten sie, genau wie die Vorhalle des Mittelbaues, natürlich so dargestellt werden, um das der Wirklichkeit entsprechende Bild zur Anschauung zu bringen, das in jedem Falle dem Dichter vorschwebte und bei dem er nur seinem Spiel zuliebe ev. auf die Wiedergabe der Vorhalle in wirklich körperlichem Aufbau verzichten mußte.

Blicken wir noch einmal zurück. Es scheint ganz sicher, daß der Palastanlage auf der Orchestra das Lagerzelt vorangegangen war. Nach dem homerischen Vorbilde des Achilleuszeltes gestaltet und dementsprechend auch mit einer Vorhalle (s. o. S. 24) versehen, war es der nur einfachere Vorläufer des Palastmittelbaues gewesen. Ich nehme an, daß auch seine einfache Vorhalle regelrecht körperlich aufgebaut war: Holzpfosten, die das vorgeschobene Dach, vielleicht auch zwischen Antenwänden, trugen. Auch das Königshaus in der

---

57) LÜBKER, Reallex.² (1914) S. 310. Vor einer übertriebenen Vorstellung hatte schon P. GARDNER, J. Hell. Stud. XIX. 1899, 253 mit vernünftigen Gründen gewarnt. Ganz merkwürdig ist der Kausalzusammenhang, den sich W. FELSCH (s. Anm. 33) S. 12 konstruiert, daß man seit etwa 460 den Palast oder Tempel eingeführt habe, weil man von da ab die Kleiderbude habe bemalen können.

58) Er wurde bekanntlich 30 Jahre später von Alkibiades gezwungen, ihm τὴν οἰκίαν γράφειν (Andoc. Alcibiad. 17. Plut. Alk. 16).

59) Auch an BRÜCKNERS Beobachtungen im Attischen Friedhof am Eridanos S. 77, Neue Jahrb. f. d. klass. Alt. XXV, 1910 27 über die Deckenbemalung der Naïskoi dürfte erinnert werden.

Lykurgeia mögen wir uns, vielleicht schon bereichert um die Seitenbauten, mit körperlicher, nur jetzt aus Säulen und richtigem Gebälk aufgebauter Vorhalle denken. Noch mochte nirgends die Handlung der Dramen damit in Konflikt geraten sein. Das geschah zum ersten Male in der Orestie. Als ich bei der Frage nach dem „Theaterpalast" schließlich auf diese Schwierigkeit stieß, bot sich mir die Lösung in der Tradition von Agatharchos. Die Ueberwindung des Konflikts, die Aischylos fand, war zugleich die Geburtsstunde der ersten, perspektivischen Architekturdekoration. Ich brauche nicht mehr zu begründen, daß ich die unbestimmtere Nachricht bei Aristoteles poët. IV, 1449 a 17, welche die Skenographie mit Sophokles verbindet, wenigstens im Sinne der ersten Einführung verwerfe und höchstens (mit W. Schmid a. a. O. 319) auf eine Vervollkommnung deuten kann. Die jüngst wieder von Martin P. Nilsson (Från Filologiska Föreningen i. Lund Språkliga Uppsatser IV 1915 1 ff.), wenn auch mit guten, beherzigenswerten Bemerkungen gegen die übertriebene Vorstellung von Skenographie verfochtene Anwendung der Periakten als Dekorationsträger der Skene der Tragiker ruht auf so völlig abweichender Vorstellung dieser ursprünglichen Skene, daß ich ihr meine Auffassung lediglich gegenüberstellen kann. Es genügt auf Fiechter zu verweisen, der S. 116 ff. die Periakten erst für das hellenistische Theater annimmt.

X.

Paraskenien und Proskenion.

Erklärung der Paraskenien.

Unsere These kann auch ein neues Licht auf die vielbesprochenen Paraskenien werfen, könnte sogar durch sie eine unmittelbare Stütze erhalten. Diese, deren Erklärung so viel Mühe macht[60]) und bis heute noch nicht befriedigend gegeben ist, hätten, wenn meine Vermutung besteht, auch nicht in den Privathäusern der Komödie (Robert, Gött. gel. Anz. 1902, 434), sondern in den Seitenbauten des Herrenhauses ihr immerhin etwas monumentaleres Vorbild gehabt. Denn ihre Heimat ist nun einmal auf der Orchestra Athens zu suchen, da sie nicht zufällig gerade dem attischen Typus des späteren Skenenhauses angehören. Nun es einleuchtend geworden ist, daß die anderen Tragiker auf die Gruppenanlage der Orestie häufig zurückgegriffen haben (s. o. S. 38), kann man sich gut vorstellen, daß aus ihrer Verwendung allmählich eine Gewöhnung für das Auftreten der Handelnden erwuchs und daß man sich dies schließlich auch im festen, schematischen Bau dauernd erhalten wollte.

Auch der Schritt zur Verwendung dieser Einzelbauten für Garderobezwecke kann schon sehr bald getan worden sein, und auch die Verteilung in dem Sinne, wie sie Robert Gött. gel. Anz. 1902, 431 für die späteren „atti-

60) Hampel, dem Pschor a. a. O. 6 (s. Anm. 11) beitritt, hat sie vergeblich aus den Dramen heraus versucht, vgl. A. Körte B. phil. Wochenschrift 1900, 321—325.

schen" Paraskenien (Eretria I) vorgeschlagen hat, mochte sich schon vorher ergeben haben.

Den Namen παρασκήνια hat Holwerda, Athen. Mitt. XXIII, 382 als „Nebenskenen" zu deuten versucht. Doch ist, wie ich mich gerne belehren lasse, nur Reischs Erklärung als „Räume neben der Skene" (D.-R. 298) sprachlich zulässig. Als Demosthenes Mid. 25 (für uns) zuerst das Wort verwendet, hat er gewiß die späteren schematischen Flügelbauten im Sinn. Wir aber würden die selbständigen Seitenbauten zum Unterschied von der ursprünglich alleinigen Skene in der Mitte mit gutem Rechte „Neben- oder Seitenkenen" nennen dürfen. Der griechische Terminus wird dann erst zusammen mit den Räumen, die er benennt, aufgekommen sein. Ich sehe aber keinen Anhaltspunkt dafür, daß man noch während der Blütezeit der tragischen Kunst im V. Jahrhundert die Gruppenanlage in die schematische Gestalt eines festen Skenenhauses umgewandelt habe. Für die lange Wahrung der ursprünglichen Freiheit schienen uns schon so manche Züge der jüngeren Dramen zu zeugen. Dazu kommt, daß man sich in den Ichneutai und der Nausikaa (Interpret. 10 und 247) überhaupt keinen Hintergrundsbau, in Euripides' Kyklops oder Antiope und Andromeda, in Sophokles' Philoktet (vgl. J. h. st. 1912, 244) oder Oedipus Kol. außer dem entsprechend dekorierten Raume bzw. dem Hügel keine Existenz irgendwelcher Seitenbauten wird vorstellen können: was liegt näher — daß man sie erst wieder hätte hinwegdekorieren müssen oder daß man sie in diesen Fällen einfach nicht aufgeschlagen hat?

Im V. Jahrhundert noch kein schematisches Skenenhaus.

Aber kommen solche Erwägungen auch zu den eingangs geäußerten Gründen gegen die allzu frühe Datierung des festen Paraskenienhauses hinzu, so bleibt noch immer die Frage nach der Genesis der Proskenionfront, da auch Fiechters Versuch, hier die Volksbühne des Westens einzuschalten (a. a. O. S. 37 ff.), für mich nicht überzeugend ist, — sie bleibt und quält. Ich versuche den folgenden Weg zu einer Antwort.

Das Urbild des Proskenions?

So lange man die Skene von Fall zu Fall aufschlug, wobei neben der einfachen Wiederholung der früheren Einzelanlagen auch neue Versuche und Formen oder eine Verbesserung und Bereicherung des Alten natürlich nicht ausgeschlossen waren, hat es eine Nötigung zu einer schematisch-konventionellen Form noch nicht gegeben.

Andererseits drängt sich immer wieder die Frage auf, wieso man für den auf die Dauer errichteten Bau gerade diese Gestalt gewählt habe?

Für die Paraskenien schien sich eine Antwort ungezwungen zu geben. Aber das weitaus charakteristischere Motiv der Proskenionhalle, das, wie die Ruinen gelehrt haben, ganz unabhängig von jenen ist (Robert, Gött. gel. Anz. 1902, S. 433), sträubt sich gegen die Ableitung aus einem ursprünglichen, dekorierten Skenenhause erst recht, wenn die tragische Palastanlage die von mir vermutete Geschichte hatte. Denn zwischen beiden wäre kein Zusammenhang!

Für den festen Theaterbau waren ganz bestimmte Rücksichten maßgebend. Er mußte, um vielerlei Zwecken der Inscenierung dienen zu können, möglichst wenig eine bestimmt ausgeprägte Bauform betonen, mußte vielmehr so gleichförmig und neutral wie möglich gestaltet sein. In der Proskenionsäulenreihe (Puchstein, Griech. Bühne S. 17) mit ihren Füllungen müssen demnach die Griechen, so müssen wir also schließen, diese Aufgabe für erreicht gehalten haben. Für die Füllungen, vereinzelt auch für das ganze Proskenion, wurde bekanntlich noch innerhalb der Steinbauten die Holzkonstruktion bewahrt: also auch diese schematische Form wollte man doch noch auf- und abschlagen, wollte wenigstens die Füllungen aus- und einsetzen können. Demnach behielt man sich bei ihr allein noch vor, was ehemals vom ganzen Skenenhause gegolten hatte. So müssen wir das Holzproskenion doch wohl als eine Uebergangsform in der Entwicklung des Skenenhauses anerkennen: zwischen der ursprünglichen Gruppenanlage (Blockhausbauten) und dem festen Steinbau mit Steinproskenion. Daraus ergibt sich zugleich ein Anhalt für die Zeit: IV. Jahrhundert und zwar kaum später als dessen erste Hälfte. Und weiter ergibt sich, daß jener Gesichtspunkt einer möglichst neutralen Fassade auch schon für diese Uebergangsform gültig war. Ferner muß auch ihrer konstruktiven Gliederung bereits eine mehr als rein technisch-praktische Bedeutung zugekommen sein. Wie man sich bei einer Umsetzung von „einheitlich durchgehender Holzwand", die lediglich von indifferenten Pfosten gehalten wurde (Megalopolis, Sikyon: D.-R. 119. 137, Fiechter 28), in Steinarchitektur erklären und wie man beweisen will, daß daraus unbedingt Steinsäulen mit auswechselbaren Zwischenfüllungen werden mußten, verstehe ich nicht. Die ältere Holzkonstruktion — darüber komme ich nun einmal nicht hinweg — wäre nicht „petrefact" geworden gerade in dieser Gestalt, die die Einzelteile so stark u n t e r s c h e i d e t, wenn die Füllungsstücke nicht schon dort mehr als nur Mittel zur Herstellung einer durchgehenden Holzwand gewesen wären. Auch in Megalopolis kann ich „das breite Brettstück, das auf jedem Pfosten befestigt gewesen zu sein scheint" (Fiechter 28), eben nur als ein Dekorationsstück verstehen, das (als kanellierter Pilaster oder etwa mit aufgemalter Halbsäule) ausdrücklich die G l i e d e r u n g der Front betonen sollte.

Stein- und Holzproskenion

dieses eine Uebergangsform zwischen Gruppenanlage und fester Steinskene.

Darum bleibt aber doch die Frage noch immer unbeantwortet, wieso das Streben nach einer neutralen Fassade gerade auf eine solche Säulenhalle führen mußte. Der Palast konnte, wie wir sahen, nicht der Anlaß sein. Auch Hausfronten an der Straße, selbst dicht in Reih' und Glied gestellt, „überhaupt wechselnde Dekorationen", wie Fiechter 33 ganz richtig sagt, ergeben noch keine Kolonnade, und Hallenstraßen, wie im Kerameikos und sonst, wären für die vorhellenistische Zeit Athens noch zu erweisen. Dazu gar ein Abschluß solcher Hallen mit Pinakes, oder, wie Robert für die ursprüngliche Anlage will, sogar mit Schranken (Gött. gel. Anz. 1902, 421. 24. Hall. Winck. Prog. 7)? Diese Konstruktion würde auch der „Dromos" schwerlich geboten haben. Aber irgend-

Woher die Säulenhalle mit den Schranken?

woher muß auch die Halle stammen, wo sie mit ihren singulären, vollständigen oder halbhohen Zwischenverschlüssen einem bestimmten Zwecke zu dienen hatte. Und wenn die für die Frage nach dem Palast der Aischylosbühne eingeschlagene Methode kein Fehlgriff war, so wäre auch das Urbild der Proskenionhalle in einem der Wirklichkeit entlehnten Einzelmotiv zu suchen, d. h. in einer monumentalen Raumform der griechischen Baukunst, die im Gegensatz zur eindeutigen Fassade von Tempel und Megaron eine solche langgestreckte Halle bot. Und dieser Gebäudetypus müßte außerdem Eigenschaften besessen haben, welche schließlich bei der Frage nach der vielseitigen Verwendbarkeit den Sieg über die eintürigen Fassaden jener Gruppenbauten davongetragen hätten[61]. Ich stelle daher die folgende Hypothese zur Kritik.

61) Neuerdings macht sich wieder eine Neigung geltend, das Beispiel der Shakespearebühne heraufzubeschwören (Hauser in Furtwängler-Reichold, Griech. Vasenmalerei III, 62 — trotz Graef, Hermes 36 (1901) 81 f. — Thiersch, Gött. gel. Anz. 1915, 152, 1). Man wird aber, glaube ich, nur davor warnen können. Soviel wissen wir doch auch von dem noch so heiß umstrittenen hellenistischen Theatergebäude und der Bestimmung seiner Teile und soviel scheint doch auch von den englischen Theatern der elisabethanischen Zeit festzustehen, daß ein ernsthafter Vergleich in den stringenten Punkten nur das Gegenteil einer Verwandtschaft bezeugen könnte. Denn die altenglische Podiumbühne war in einem englischen Wirtshaushofe vor dessen von Säulen getragenen Galerien (vgl. die Abbildung Wülcker, Geschichte d. engl. Literatur[2] 1906, I, S. 163) aufgeschlagen und benutzte diese teilweise für die Aufführung mit (Brodmeier, Die Shakespearebühne nach alten Bühnenanweisungen, Diss. Jena 1904, 2 ff. vgl. W. Keller, Shakespeare-Jahrbuch XXXIV 1898, 324, vgl. auch die weiteren Arbeiten von Albright und Neuendorff, erstere mir nur durch ihre Anzeigen im Shak.-Jahrbuch 45 (1909) 328 f. (Keller) 46 (1910) 291 f. (Brandl) bekannt). Eine solche Anlage können wir wirklich nicht zur Erklärung des griechischen Problemes heranziehen. Und gar zu den Zuständen der klassischen Zeit läßt sich erst recht keine Brücke schlagen. Alle Voraussetzungen sind ja grundverschieden, vom innersten Wesen und Zweck des dramatischen Spieles hier wie dort ganz zu schweigen. Auf seiner freien, nach keiner Seite von Wand oder Halle begrenzten Orchestratenne waren dem griechischen Dichter ganz andere Möglichkeiten gelassen als dem englischen, der sich mit dem von vornherein gegebenen Raume in seiner Weise, so gut es ging, abzufinden hatte und aus solchen Formen, die zunächst mit seinem Spiel nicht das mindeste gemeinsam hatten, erst einen ihm dienlichen Bühnentypus entwickeln mußte. Auch dieser gestaltete sich nicht einheitlich. Neben Volksbühne und ungedecktem, öffentlichem Theater stand das geschlossene private Theater (Neuendorff a. a. O. 23 f., 29 f., 67 f., vgl. auch Keller Sh.-Jhb. 47 (1911) 306 f.), jeder Typus mit eigenen Entwickelungsbedingungen und im Laufe der Zeit Einzelzüge mit den anderen austauschend. Was daran einem antiken Theater ähnlich erschien (cuius quidem formam, quod Romani operis umbram videatur exprimere, supra adpinxi, heißt es zu einer Abbildung des Schwantheaters in London vom J. 1596), bezieht sich im wesentlichen auf den Zuschauerraum. Dessen Form könnte, wie W. Keller nach freundlicher Mitteilung meint, immerhin auf antike Anregungen zurückgehen, da sie sich auch zuerst bei den „Stiergärten“ und „Bärengärten“ noch vor den ersten Theaterbauten in London findet, — könnte aber auch ebenso gut das Ergebnis einer größtmöglichen Raumausnützung sein. Die Galerie im Hintergrund, auf der sich auch vielleicht irgendwelche Zuschauer niederließen (Wülckers Ansicht a. a. O. 327, es seien die „Schauspieler, die gerade nichts auf der Bühne zu tun haben“, bezweifelt Keller, s. auch Neuendorff S. 95), stammt von dem erwähnten Wirtshaushofe, wo sie die zeitgenössischen Abbildungen (s. o.) tatsächlich zeigen. Im Festsaale des Privattheaters will sie Keller aus den eingebauten Emporen herleiten. Wie aber will man diese Elemente auch nur mit einem hellenistischen Proskenion und einer hellenistischer Oberbühne vergleichen!

XI.

Telesterionfronten.

Reine Hallenbauten, wie sie die kimonische Zeit in Athen erstehen ließ, wollen nicht passen, da sie keine Hinterräume boten, wir aber für unseren Fall eine Vorhalle vor einem Raume brauchen, der sei es profanen sei es sakralen Zwecken diente. Unter den Typen der griechischen Baukunst scheint aber nur der Mysterientempel, das Telesterion diese Forderung zu erfüllen. Man denkt natürlich zuerst und allein an Eleusis, nur daß damit in keiner Weise das Problem des Verhältnisses der Tragödie zu den δρώμενα von Eleusis, wie es DIETERICH und KERN (Eleusin. Beiträge 12[62]) sich denken möchten, oder die Frage nach des Aischylos, soeben wieder von WILAMOWITZ (Interpret. 238) bekämpfter Beziehung zur eleusinischen Religion verquickt werden soll. Ich schalte mit Absicht diese Probleme aus. Sie gehören nicht hierher. Wir würden damit jede Lösung unseres hier gestellten Problemes nur gefährden und in falsche Wege leiten. Es handelt sich ausschließlich um das eleusinische Gebäude als skenisches Motiv: der von vielfacher Säulenreihe durchsetzte quadratische Saal hatte ja schon in seiner vorpersischen Periode die langgestreckte Vorhalle an der Front (Praktika 1884 Δ, SPRINGER-MICHAELIS-WOLTERS Handb.[10] 284). Und es handelt sich um seine Einführung auf der Orchestra zu einer Zeit, als die Tragödie längst ihre Entwicklungsbahn durchlaufen hatte. Wäre darum aber der von all solcher Spekulation losgelöste einfache Gedanke so verwegen, daß einer der Tragiker auch einmal eine Telesterionfront auf die Orchestra gestellt habe, ehe es Aristophanes i. J. 411 tatsächlich tat[63])? Auch dann, wenn die wenigen Dramen, in denen wir Eleusis als Schauplatz nachweisen können, versagten?

Das Telesterion als Skene?

Denn des Aischylos Eleusinioi fallen, wie HAUVETTE (Mélanges Weil 168 f.) gezeigt hat, noch in die Periode des Dichters, für die wir ohne neuen zwingenden Beweis außer dem Zelt keine monumentale Architektur anerkennen werden. Aus diesem Grunde schwebt aber auch ihre Verlegung in den heiligen Bezirk selbst (dans le sanctuaire des deux déesses) in der Luft. Die Ueberlieferung stützt sie nicht. Die von Plutarch Thes. 29 bezeugte Gleichheit in der Behandlung des Sagenstoffes bei Aischylos und Euripides bezieht sich lediglich auf des Adrastos Verhandlung mit Theseus über die gefallenen Argiver und auf ihre Totenfeier selbst; diese gehörte aber an deren Gräber, und diese τάφοι τῶν ἐν Θήβαις wiederum hat Pausanias I, 39, 2 außerhalb des Temenos beim Heiligtum der Metaneira am Wege nach Megara gesehen. Das gibt ein Bild, das durchaus zur älteren In-

Aischylos' Eleusinioi.

62) Wissenschaftliche Beilage zu der Bekanntmachung der Ergebnisse der akademischen Preisbewerbung v. J. 1908, Halle a. S.

63) Denn DÖRPFELD hat a. a. O. 246 dies ganz ohne Begründung abgelehnt. Wir haben, glaube ich, Ursache anders zu denken.

Euripides' Hiketiden.

scenierungsweise vor 468 paßt. Euripides aber hat in seinen Hiketiden nicht nur eine äußerliche Ueberbietung des Aischylos bezweckt, indem er den heiligen Bezirk (τὸν δὲ σηκόν v. 30) mit dem Demetertempel und dem Altar der großen Göttinnen davor einführte: der Fels, von dem sich Euadne in den Scheiterhaufen des Gatten stürzt — ein Motiv, das wir nicht einfach auf die Eleusinioi übertragen dürfen[64]), — zog seine Handlung ganz von selbst dorthin. Aber deshalb wird auch nur des Kapaneus Verbrennung, weil für Eleusis unverbindlich und nur durch die Euadnescene gefordert, dort in des Tempels Nähe (παρ' οἴκους τούσδε 938 vgl. 980 f.) verlegt, für die anderen Helden wird auch von Euripides die Fiktion festgehalten, daß ihre Gräber draußen (μελάθρων τ' ἐκτὸς 982 vgl. 940 f.) liegen. Es ist nun freilich nicht abzusehen, weshalb hier die einfache normale Tempelfassade durch eine ungewöhnliche Dekoration ersetzt gewesen sein sollte, zumal der Hintergrundsbau außer in ein paar Erwähnungen keinerlei Beachtung findet. Aber es besteht (was mir Wilamowitz auch brieflich betont) doch kein Zweifel daran, daß der Dichter in dem das Heiligtum überragenden Felsen eine der Wirklichkeit entnommene, echteleusinische Lokalität auf die Orchestra gebracht hat, eine, die skenisch noch viel wirksamer war als der bald darauf folgende Kolonoshügel des Oedipus Coloneus[65]). Sollte also ein gleiches Experiment mit dem Telesterion selbst nicht auch längst einmal gemacht worden sein? Man erwartete es dann allerdings in einem Drama, wo es mehr als ein, wie der Tempel der Hiketiden, bloß markierender Hintergrundsbau an der Handlung beteiligt gewesen wäre.

Sophokles' Triptolemos.

Ob etwa im Triptolemos des Sophokles, für den sich als Zeitpunkt die Rückkehr des Triptolemos von seiner Fahrt und damit Eleusis als Schauplatz allein schon aus Strabon I, 27 als das Wahrscheinlichste ergibt? Ich will auch nicht fragen, wie das Telesterion hier, mit Beziehung „auf eine weitere Entfaltung der Eleusinier, als einer erhebenden Dekoration für den Ausgang" (Welcker, Griech. Trag. I, 309 vgl. 303) gebraucht werden konnte. Auch wären damit gewiß nicht die Möglichkeiten seiner Einführung als σκηνὴ τραγική erschöpft. Oder sollte man annehmen, daß

Aristophanes' Thesmophoriazusen.

das Mysterienhaus der Thesmophoriazusen ein kühnes Wagnis des Aristophanes, ohne tragisches Vorbild, und demnach das Jahr 411 das erste Datum für ein Telesterion auf der Orchestra gewesen wäre? Denn mit einer Berufung auf die Eumeniden wäre, auch wiederum ganz unabhängig von dem Ekkyklemaproblem, diese Frage nicht abgetan. Wohl aber bringt gerade sie uns doch einen Schritt weiter, indem sie, da weder die erhaltenen Dramen noch die Ueberlieferung von den verlorenen uns auf diesem Wege als Führer ausreichen, der hier angeschlagenen These eine breitere Grundlage geben kann.

---

64) Selbst wenn der Tod Euadnes schon bei Aischylos nach dem Epos (Gruppe, Griech. Myth. I, 536, 5) gestanden hätte, wäre daraus kein Schluß auf die Einführung des lokalen Felsens von Eleusis bei ihm berechtigt.

65) Robert, Oidipus 1915, 579 setzt den Kolonos sogar noch in der Orchestramitte an.

Wenn nämlich eine solche Skene allein dem eleusinischen Beispiel folgte, konnte im Hinblick auf sein weiteres Schicksal (s. u.) nur das archaische Gebäude in Betracht kommen, was aber auch nicht ohne Schwierigkeit wäre. Aber es fragt sich doch, ob wir denn unbedingt an dieses eine Vorbild gebunden sind? Es gab ja auch noch Telesterien für andere Demetermysterien, in Attika selbst und auch schon in archaischer Zeit. Auch wenn man der Conception des eleusinischen Telesterions, deren Grundlagen ich Baukunst d. Altertums 67 f. zu umschreiben versucht habe, den Vortritt lassen will, — sollten jene anderen Mysterienbauten ihm in der Gesamtanlage nicht ähnlich gewesen sein?

Attische Telesterien.

Dasjenige am Kap Kolias nennt Hesych ausdrücklich ein ἱερὸν πολύστυλον. Damit ist natürlich auf die Innenstützen hingewiesen, aber die Vorhalle wird so wenig wie in Eleusis gefehlt haben können. Sie wäre sogar gesichert, wenn sie, worüber gleich zu sprechen sein wird, eine besondere Aufgabe im Mysteriendienst zu erfüllen hatte. Wenn ferner im Eleusinion in Athen, alle Handlungen die eleusinischen kopierten (vgl. Pauly-Wissowa R.E. II, 2334), so dürfte man sich doch auch dort einen ähnlichen Bau zu denken haben. Die mangelnde Ueberlieferung, auch das Schweigen der Ausbesserungsinschrift CJA II 854 b (Judeich, Top. v. Athen 259), schließt ihn jedenfalls noch nicht aus. Für das Thesmophorion auf der Pnyx aber (Judeich a. a. O. 355) ist das sakrale Gebäude geradezu bezeugt, da Aristophanes es i. J. 411 [66]) auf die Bühne bringt.

Telesterion am Kap Kolias.

Eleusinion ἐν ἄστει.

Thesmophorion.

Doch das sind fruchtlose Erwägungen, so lange wir nicht erstens für solche Telesterien gewisse typische Züge auch in der äußeren Erscheinung wahrscheinlich machen können, so daß auch der berühmte Bau in Eleusis nicht ganz so singulär wäre, wie er bisher erscheinen muß, und zweitens nicht zeigen können, daß gerade solche Züge in der Proskenionfassade Bedeutung gewonnen hatten. Haben wir hierzu die Mittel?

Die Vorhalle des Telesterions in Eleusis im vorpersischen Bau,

Zunächst verlangt die Frage nach der Vorhalle überhaupt noch ein kurzes Eingehen auf Eleusis. Ich habe mich oben für die Vorhalle des eleusinischen Heiligtums nur auf den Bau der vorpersischen Zeit berufen können, da die nächstfolgenden Bauperioden gerade in diesem Punkt versagten. Wie weit der Perserbrand i. J. 479 (Herodot IX, 65) auch das Telesterion selbst ergriffen und beschädigt hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Aber wir wissen, daß während der nächsten Zeit, vermutlich unter Kimon und jedenfalls vor der großen perikleischen Bauperiode, der ältere Bau ersetzt werden sollte durch einen viel größeren Saal, dessen vorderste (südlichste) Säulenreihe die Niederlegung der älteren Fassadenwand (Türwand) zur Vorbedingung hatte [67]). Für Aischylos und seine Zeitgenossen war der ältere Bau natürlich noch ein klarer Begriff, Sopho-

66) Wilamowitz, Arist. und Athen II, 342 ff.

67) Von dieser Bauperiode sind außer einem vorzüglichem Mauerstück des Peribolos (in allen Plänen natürlich anders signiert: Dörpfeld, Prakt. 1884: T-T_1, Philios, Eleusis 1906: N_1-N_2, Rubensohn, Mysterienheil.: D-D_1) nur die Standorte der drei östlichen Säulenreihen (mit β bzw. γ und a bezeichnet) zu erkennen.

kles mochte sich von seiner Jugend her noch daran erinnern; als aber diese beiden den ersten Anlaß hatten, eine Architektur auf der Orchestra zu errichten, kann er nicht einmal mehr als Ruine bestanden haben. Es ist aber weniger wahrscheinlich, daß die Dichter gerade an einen schon zerstörten Bau angeknüpft hätten, als vielmehr an andere, noch bestehende Telesterien von gleicher äußerer Erscheinung, von denen nur uns nichts mehr erhalten ist. Der nachpersische Neubau kam über diese ersten Anlagen nicht hinaus, und auch der unter Perikles vollendete große Weihetempel (Plut. Per. 13, 4) hat den einheitlichen Abschluß nicht erreicht, da die von Iktinos geplante, dreiseitige Vorhalle nicht zur Ausführung gekommen ist. Ueber den Grund, weshalb man schon deren Fundamente noch während des Baues unterbrach, sind nur Vermutungen möglich (Rubensohn a. a. O. 58). Ihrer Bauidee wird man am ehesten gerecht im Hinblick sowohl auf die Seiteneingänge, die nicht ohne Vorhalle bleiben sollten, wie auf die beiden Felstreppen Z_2H_3, die dann, wenn das Projekt des Iktinos zur Ausführung gelangt wäre, innerhalb der beiden Hallen aufgegangen und damit inniger mit dem Gesamtbau verbunden gewesen wären. Um so mehr ist es nicht uninteressant, daß die große Vorhalle, die über hundert Jahre später unter der Verwaltung des Demetrius von Phaleron von Philon errichtet wurde (Vitruv VII, praef. 16), jene Bauidee aufgab und sich wieder auf die Südfront beschränkte, genau wie die des archaischen Gebäudes. Ueber die Frage, ob hierbei ein Zufall, will sagen das Belieben des Architekten gewaltet hat, oder ob eine Tradition bestimmend war, wird man, scheint sie auch auf den ersten Blick müssig, immerhin einmal nachdenken dürfen.

im Neubau nach Iktinos' Entwurf abgeändert,

wieder vorhanden in Philon's Halle

weshalb aber nur an der Front?

Einen älteren monumentalen Anhalt könnte Philon nur gehabt haben, wenn er das vor die Saalsubstruktionen des Iktinos und Koroibos vorgesetzte Fundament, auf dem er seine Halle errichtete (s. Dörpfelds Skizze Praktika 1883 S. 58), bereits vorgefunden hätte. Das ist aber nicht zu beweisen, und es könnte auch dann nur nach Perikles und, wenn man die Zeitverhältnisse bedenkt, erst im IV. Jahrhundert und da wiederum nur unter Lykurgos entstanden sein. Viel näher aber liegt, daß Philon es selbst erst für seinen Hallenvorbau aufgeführt hat. Ein Seitenblick auf ein anderes Bauwerk dürfte dabei vielleicht noch etwas weiter helfen.

Das Thersilion in Megalopolis.

Ich möchte an das Thersilion in Megalopolis erinnern, das bald nach 369 errichtet worden ist (D.-R. 140 f., Bethe bei Fiechter a. a. O. 18)[68]. In der Anordnung seiner Innensäulen, die radial nach dem Standort des Redners in der tiefer gelegten Mitte führen und so von allen Seiten her einen ungestörten Blick dahin gewähren, hat dieser Bau eine ganz bewußte Vervollkommnung des Systems der Stützenanlage, wie sie schon vor Iktinos im VI. Jahrhundert in Eleusis bestand, vorgenommen (Baukunst d. Altertums S. 68). Seine

Sein Verhältnis zu Eleusis bzw. zu anderen Vorbildern?

68) Springer-Michaelis-Wolters Handb.[10] 317, Schulz, Excavations at Megalopolis pl. 27.

Vorhalle hat zwar die dreitürige Fassade nicht, wie die Philonische Halle das Telesterion, in ganzer Ausdehnung verdeckt, hat aber doch mit 32 m Länge und ihren 1 m starken, 8 m hohen Säulen im Aufbau des Ganzen eine ähnliche Rolle gespielt wie jene[69]. Ist aber eine gewisse Beziehung zwischen beiden Versammlungsräumen hinsichtlich der inneren Anlage nicht zu verkennen, so ergibt sich, wenn Eleusis dafür das Vorbild sein sollte, die Schwierigkeit, daß zur Zeit, als man das Thersilion baute, dort in Eleusis die entsprechende Vorhalle sicher noch nicht bestand. Man darf darum, glaube ich, doch wohl fragen, ob auch die Korrektur in der inneren Säulenstellung, die der Architekt des Thersilions vornahm, wirklich durch das einzelne Beispiel von Eleusis angeregt worden sei, oder ob sie sich nicht wahrscheinlicher gegen eine ältere, überhaupt für Telesterien typische Anordnung gerichtet habe. Ich würde darin eine Unterstützung für die Annahme sehen, daß die obengenannten, attischen Telesterien (und gewiß manche anderen auch) im VI., V. und IV. Jahrhundert dieselben Raumformen als typisch für diesen Sakralbau dargeboten hätten, die wir heute nur noch aus den archaischen Grundresten in Eleusis erschließen. Und Philon hätte dann auch seine Vorhalle nicht nach diesem einzelnen Beispiel, sondern als einen Bestandteil des alten Typus wieder aufgenommen und ausgeführt.

Der Aufbau der Vorhalle der Telesterien?

Wenden wir uns zu der für uns wichtigeren Frage nach dem Aufbau der Vorhalle des Mysterienhauses. Da läßt uns freilich auch die eleusinische Ruine gerade an dieser Stelle ganz im Stich. Ihre Vorhalle ist lediglich durch die Fundamentschichten gesichert, die Stylobatstufe fehlt, so daß über den Aufbau im einzelnen nichts mehr auszumachen ist. Nur daß die Schmalseiten der Vorhalle nicht durch eine vollständige Antenwand geschlossen waren, geht aus der Stufenanlage, wie sie Dörpfelds Plan zeigt und Herr Knackfuss in freundlicher, brieflicher Mitteilung mir bestätigt, klar hervor. Ich muß also einen ganz anderen Weg einschlagen und glaube, daß in diese Lücke jetzt die eigentümliche Anlage treten darf, deren genaue Kenntnis wir Kuruniotis (Ephem. arch. 1912, 142) verdanken.

XII.

Das Megaron von Lykosura.

Es handelt sich um das zur Rechten oberhalb des Tempels der Despoina gelegene Megaron in Lykosura (Paus. VIII, 37, 8), das hier in seinen für uns wichtigsten Teilen zweifellos richtig rekonstruiert ist. Das Ergebnis ist in

69) Ich berichtige bei dieser Gelegenheit die noch Baukunst d. Alt. S. 68 ausgesprochene Ansicht über die Verwendung dieser Vorhalle als Skene, die ich seitdem aufgegeben habe.

Kürze dieses (Abb. 4 nach einer vergrößerten Zeichnung der Eph. a. a. O. 148 gegebenen Rekonstruktionsskizze).

Baubefund und Herstellung.

Am Abhang war über einer vierstufigen Krepis eine würfelförmige Terrasse aufgebaut, in der Höhe nach vorn und an den Seiten mit einer 0,85 m hohen Balustrade abgeschlossen, die außen als Triglyphenfries mit Deckgeison gebildet war. Zu beiden Seiten führte je eine 1,16 m breite Treppe zur Höhe der Platform hinauf. Mit Treppen und Wangenmauern war die ganze Terrasse ca. 9 m breit und etwa ebenso tief. Die die Ruine bedeckende Schuttschicht war von Brandopferspuren und kleinen Tonvotiven, worunter die kultgeschichtlich wichtigen, widderköpfigen Gestalten (s. u. S. 60), stark durchsetzt. Unmittelbar dahinter erhob sich in kurzem Abstand vor einer längeren Quaderwand, die als Stützmauer der hinteren Berghöhe diente, eine Scheinhalle: Pfeiler mit vorgesetzten dorischen Halbsäulen, über denen vermutlich ein normales dorisches Gebälk mit Geison lag, das zugleich die Verbindung mit der Rückwand besorgte. Die Halbsäulenpfeiler dienten selbst nur wieder als Verkleidung kurzer Zungenwände, die gleich Strebepfeilern vor jener Rückwand standen. Ihre Höhe betrug einschließlich des 0,23 m h. Kapitells 2,14 m, die des Architravs, von dem ein Eckstück erhalten ist, 0,275 m. Die Säulenreihe schloß links und rechts mit einem antenartigen Viereckpfeiler ab. Ihre Interkolumnien aber — das ist das wichtigste Ergebnis des Befundes — waren bis zu 1,35 m Höhe durch 0,17 m dicke, 1 m breite Schrankenplatten verschlossen, die in flachen Falzen der Pfeiler eingelassen waren. Die Axweite ist auf 1,335 m berechnet, die Eckinterkolumnien waren 0,13 m enger. So waren kleine Hohlräume, bzw. nach außen bis zu Zweidrittelhöhe abgeschlossene Nischen gebildet, denen angesichts des rein maskierenden Zweckes der Säulenfront keine sonstige praktische Bedeutung zuzumessen ist.

Erklärung seiner Teile.

Diese hochinteressante, einzigartige Anlage scheint mir Kuruniotis nur insofern mißverstanden zu haben, als er auf einen, einmal von Dörpfeld Praktika 1898, 17 gezogenen Vergleich mit dem pergamenischen Altar anspielend, das Ganze ausschließlich als Opferstätte ansieht und daher auch ihre Bezeichnung als Megaron allein aus diesem Zwecke ableiten zu sollen glaubt, wofür er sich auf die vielbesprochenen μέγαρα κατάγαια, die mystischen Opfergruben, beruft. Aber ganz abgesehen davon, wie man den ältesten Grundbegriff μέγαρον fassen will[70]), so ist in der nachhomerischen Ueberlieferung die vom Epos geprägte Bedeutung fest und zweifellos als das Primäre, die Bezeichnung unterirdischer Opfergruben als μέγαρα dagegen mit Rohde, Psyche 109 Anm. 3 als sekundär und abgeleitet von der Vorstellung des Hausens der Geister unten im

70) Kuruniotis geht auf die Deutung μέγαρον = μάγαρον = Höhle zurück (vgl. Harrison Prolegomena 126, Fougères-Hulot, Sélinonte 272 f., Leroux, Les Origines de l'édifice hypostyle 23 f.) und will die Bezeichnung des Herdes (μεγ. = ἑστία) als ursprünglichstes auf den ganzen Raum und Bau erst übertragen wissen. Zu den Opfergruben im Thesmophorion etc. vgl. Lobeck, Aglaophamus 829 f., Rohde, Rhein. Mus. 1870, 548 f. und Robert Hermes XX, 369.

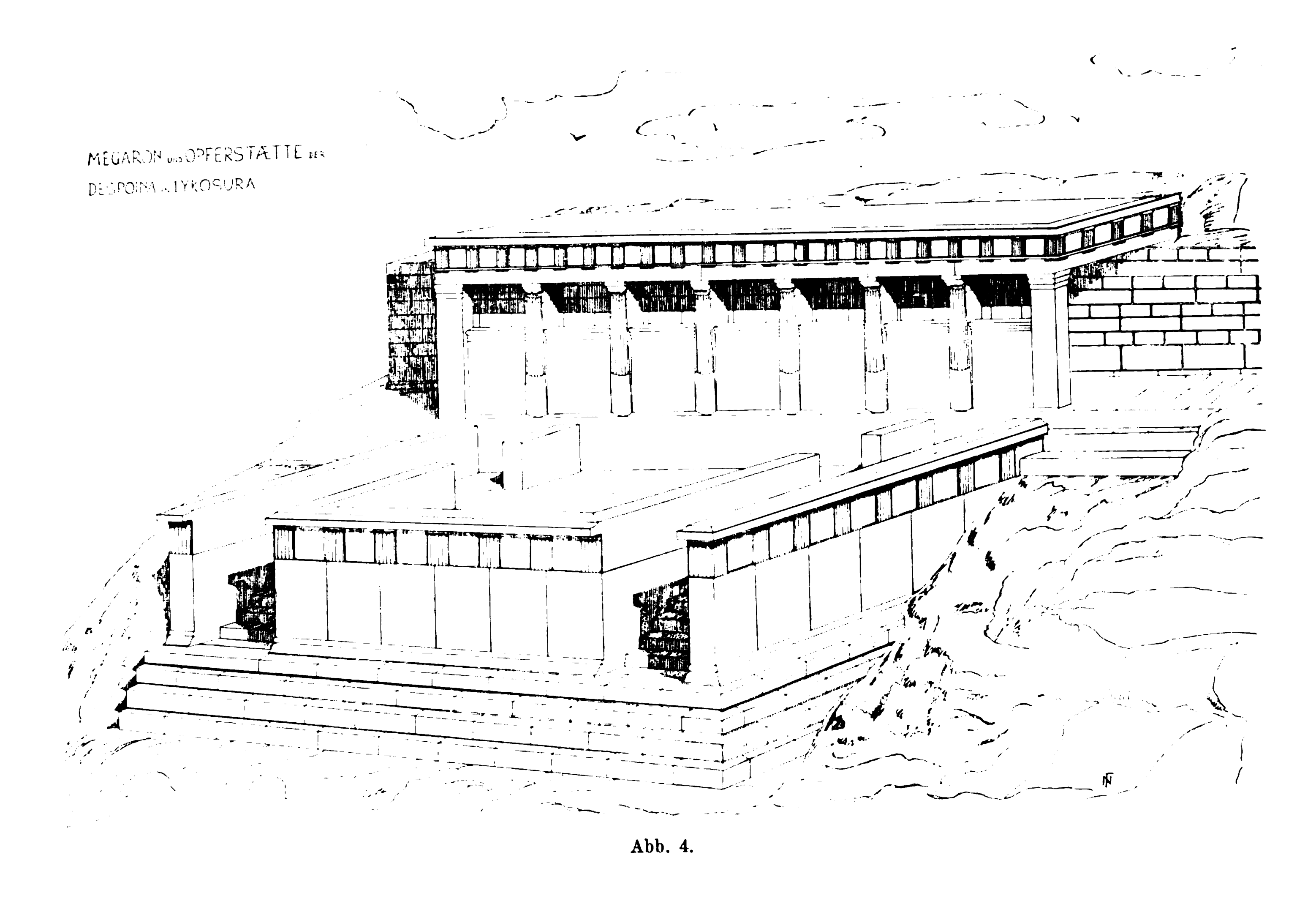


Abb. 4.

Erdinnern zu verstehen. Aber gerade die glückliche Herstellung des Baues von Lykosura überhebt uns überhaupt eines jeden Zweifels über seine richtige Deutung. Die Opferstätte als solche mit ihren eingeschnittenen, zur Platform des Opferplatzes hinaufführenden Treppen durfte gewiß mit dem Opferaltar zu Pergamon (SCHRADER, Sitz.-Ber. Ak. d. Wiss. Berlin 1899, 612 ff.[71]) und auch dem Athenealtar in Priene (WIEGAND-SCHRADER, Priene 120) verglichen werden. Aber das ist nur der eine Teil der Anlage in Lykosura, und die Hallenfassade dahinter darf doch nicht einfach in Parallele gestellt werden zu der pseudoperipteralen Dekoration des prienischen Altares selbst, nur weil hier wie dort ganz äußerlich Schranken zwischen den Säulen erscheinen. Das am Altar verwendete Motiv war (dazu mit vorgesetzten Relieffiguren) als Mittel für Flächengliederung und Flächenschmuck der späteren griechischen Kunst längst geläufig. Dagegen lesen wir bei Pausanias ja, daß hier oben in diesem Megaron der Despoina nicht nur geopfert, sondern auch die τελετή gefeiert wurde — τελετήν τε δρῶσιν ἐνταῦθα τῇ Δεσποίνῃ καὶ θύουσιν ἱερεῖα οἱ Ἀρκάδες πολλά τε καὶ ἄφθονα, genau wie z. B. in der berühmten Inschrift von Andania αἱ θυσίαι καὶ τὰ μυστήρια (DITTENBERGER, Syll. 388, 40) unterschieden sind. Freilich das Telesterion fehlt in Lykosura, aber ist denn die Fassade hinter dem Altarplatz mit ihren Halbsäulenpfeilern und Schranken anders als die Vorhalle eines solchen Telesterions zu verstehen? Nur daß sie aus rein örtlichen Gründen lediglich angedeutet ist — die τελετή also davor im Freien stattgefunden haben müßte (s. u. S. 58) — und daß sie praktisch als Verkleidung einer Stützmauer gedient hat.

Seine Säulenstellung deutet nicht ein Proskenion an,

Sie ist und wirkt wie eine Kulisse, — Kuruniotis sagt, der Bau kopiere ein Proskenion! Und der Vergleich ist in der Tat bestechend, nur ist er in dieser Formulierung nicht zwingend. Denn die vorbildlichen Steinproskenien, die da in Lykosura, etwa im II. Jahrhundert v. Chr., kopiert sein sollen, hätten keine halbhohen Schranken mehr, sondern nur Pinakes in ganzer Höhe (PUCHSTEIN, Griech. Bühne S. 20, ROBERT, Gött. gel. Anz. 1902, 416/17) als Verschlußwände geboten. Man wird aber umsonst nach einem einleuchtenden Grunde suchen, weshalb gerade der Architekt in Lykosura für seine so ausschließlich dekorative Fassade von der typischen Form des Proskenions seiner Zeit hätte abweichen sollen. Und vor allen Dingen: wozu überhaupt die Angleichung an ein Proskenion zu solchen Zwecken und an solcher Stelle?

sondern eine Telesterionfront.

Liegt also die Sache am letzten Ende tiefer, und Lykosura bietet uns an der für seine τελετή bestimmten Stelle wenigstens die Kulisse einer regelrechten Telesterionfassade, während das uns geläufige Proskenion umgekehrt eine solche kopiert hat? Dann hätten wir folgerichtig auch die Schranken, welche in Lykosura die Interkolumnien nur bis zu einer gewissen Höhe füllen, als das ur-

71) Mit den vorsichtigen Bemerkungen SCHRAMMS, Altert. von Pergamon, der Zeusaltar, Text S. 69. 73. S. auch SCHRADER, Jahrb. XV, 107 Anm. 10 gegen PUCHSTEINS Bedenken in Griech. Tempel in S. u. U.-I. 189 Anm.

sprünglichere anzusehen, und auch die Schranken des Niobebildes (Gött. gel. Anz. 1902, 421. 24. Hall. Winck. Prog. 7) hätten in jenen, den Schranken der Vorhalle des Mysterientempels, ihre Urbilder gehabt? Die Pinakes aber wären gleichsam als eine Wucherung dieser Schranken anzusehen, die ihre Erklärung wohl in scenischer Zweckmäßigkeit fände? Denn daß schon die Schrankenreihe am Proskenion original gewesen wäre, etwa zu dem Zwecke, den Zugang zum unterirdischen Gang zu decken, das wird auch, wer diesen für die alte Zeit anzunehmen geneigt ist, nicht sehr überzeugend finden. Eine solche Erklärung paßt wohl für Eretria II, wo hinter der Proskenionhalle kein freier Raum lag, aber schon in Sikyon hätten die örtlichen Verhältnisse gestattet, den Abstieg zu dem Gange einfach weiter zurück, in den Bereich der Skene selbst zu legen; und dies wäre bei jeder normalen Skene die nächstliegende Möglichkeit gewesen.

XIII.

Die Schranken der Telesterionhalle.

Sind Hallenschranken für Telesterien nachweisbar?

Damit sind wir aber unmittelbar vor die Frage gestellt, ob auch in dem alten Telesterion in Eleusis solche Schranken möglich waren, ob sie hier oder überhaupt in diesem Bautypus nicht vielleicht ihre eigentliche, ursprüngliche Begründung hatten.

Und in der Tat ist dafür mancherlei zu sagen. Am Telesterion ließen sich solche Schranken aus kultlicher Rücksicht erklären. Man konnte den direkten Einblick ins Innere, wenn die Mysten aus der αὐλή in das Heiligtum einzogen, möglichst verdecken wollen und deshalb das in der Axe des Eingangs liegende Interkolumnium der Vorhalle sowie die unmittelbar folgenden durch Schranken verschließen. Schon Puchstein hat (Griech. Tempel in S. u. U.-I., S. 193) an einer typisch westlichen Form des Mysterientempels gezeigt, daß bei Bauten für mystische und orgiastische Kulte der Abschluß nach außen ein gesteigerter war. Und zwar war er nicht nur durch die feste Mauersicherung des Temenos (Eleusis, Arch. Anz. 1906, 266, Eleusinion ἐν ἄστει Thuk. II, 17, 1, Gaggera, Notizie d. sc. 1898, 259) gewonnen, sondern durch eine besondere Behandlung des Tempelhauses selbst. Und auch diese blieb nicht nur, wie in dem erwähnten westlichen Typus, auf den völligen Verschluß des Proanos beschränkt. An dem Beispiel des Tempels F in Selinus, „wo in einer bisher ungeahnten Weise von Anfang an das ganze Pteron durch hohe Schranken in sämtlichen Interkolumnien ringsum aus einer Halle in einen abgeschlossenen Raum verwandelt worden ist“, hat Puchstein gezeigt, wie dadurch „auch die Peristasis den exklusiven Bedürfnissen des Mysterienkultes dienstbar gemacht werden konnte“ (Griech. Tempel S. 117 f., Taf. 16 und S. 193). Hierauf ruht dann die wichtige Erkenntnis von der ungeheueren Cella des Zeustempels in Akragas (S. 154 Abb. 136, Springer-Michaelis-Wolters[10] 226, Durm, Bau-

Sizilische Schrankentempel: Selinus F

Olympion in Akragas,

kunst der Griechen[3], 401), die in ihren „drei riesigen Schiffen der größten Festgemeinde Raum geboten hätte“, daß sie nämlich „ihrer pseudoperipterischen Erscheinung nach einen Schrankentempel wie F nachgeahmt und virtuos fortgebildet“ habe. Und dies ist noch aus einem besonderen Grunde wichtig. Denn dementsprechend sind dann auch die beiden Türen, die PUCHSTEIN und KOLDEWEY (S. 156) in den Eckjochen seiner Ostfront scharfsinnig erschlossen haben, nicht als einfache Cellatüren, sondern strenggenommen als Durchgänge durch die Schrankenwände der Peristasis zu verstehen, die nur infolge der singulären Bedingungen des Pseudoperipteros mit den Cellatüren zusammenfallen. Lediglich ihre Zweizahl hatte dann am Tempel F kein Vorbild. Für diesen wird nur ein schmaler Eingang in der Schranke des Mitteljoches angegeben (S. 118), während für ein Eckjoch wenigstens (Nordost) Spuren eines gänzlichen Verschlusses nachweisbar scheinen[72]). Aber dafür hat PUCHSTEIN denn auch bereits diesen besonderen Zug der Pseudoschranken des Olympions durch den wichtigen Hinweis auf Eleusis beleuchtet (S. 193) und ihn damit in einen für unsere Frage wertvollen Zusammenhang gerückt, den wir nur genauer, als es dort geschehen, zu umgrenzen haben. Denn allerdings darf diese Beziehung zwischen Olympion und Eleusis nicht als eine Abhängigkeit vom perikleischen Telesterion verstanden werden, obwohl von diesem allein die Zweitürigkeit der Front bekannt ist. Das verböte sich auch diesmal wieder durch die Chronologie des so bald nach 480 begonnenen Riesentempels, der sogleich „so weit ausgeführt worden ist, wie man ihn überhaupt ausgeführt hat“ (S. 159, 165). Wohl aber kann das Beispiel des Olympions einem Rückschlusse von den beiden Fronteingängen des perikleischen Baues auf eine gleiche Türzahl schon im pisistratischen zur Bekräftigung dienen; denn der sizilische Architekt konnte das archaische Telesterion in Eleusis noch vor dem Persereinfall kennen gelernt und also ihm die beiden Fronttüren entlehnt haben. In der Art nämlich, wie er dieses Motiv seines Vorbildes verwendet, läßt sich sehr wohl ein Bemühen erkennen, wenigstens das Mittelschiff seines Riesenbaues vor einem unmittelbaren Einblick beim Eintritt von außen her zu bewahren. Wir könnten uns daher vorstellen, daß der ältere Bau in Eleusis dieselbe Absicht eben durch die vorgelegten Schranken seiner Vorhalle sowie durch gegeneinander versetzte Schranken- und Cellatüren erreicht hätte. Die Verwendung aber von Schranken überhaupt an dieser Stelle und in dieser frühen Zeit ist durch den Tempel F (570—545 v. Chr., PUCHSTEIN S. 234) genügend einwandfrei belegt.

die Durchgänge in seinen Schrankenwänden.

Verhältnis zu Eleusis.

Holzschranken in archaischer Zeit.

Unverkennbar sind dessen Schranken nur wieder „eine Nachahmung von hölzernem Gezimmer“ (PUCHSTEIN-KOLDEWEY 118 und Abb. 94), und wir werden uns darnach die Schranken anderer, besonders kleinerer Vorhallen wirk-

---

72) Eine Türöffnung im 2. Interkolumnium vom Süden könnte möglich scheinen, wenn nicht der Befund des entsprechenden Intervalls von Norden (S. 119), wie es scheint, einen Vollverschluß bezeugte.

lich aus Holz vorzustellen haben. Wir brauchen nur zu bedenken, wie umfangreich noch im pisistratischen Eleusis die Verwendung der alten Lehmziegeltechnik war, mit der sich fast stets eine Aufrüstung oder doch ein Pfosten- und Rahmenwerk für die lichten Oeffnungen aus Holz zu verbinden pflegte, brauchen uns nur zu erinnern, wie selbst Parthenon und Propyläen an den Marmorleibungen ihrer Portale das Holzgewände festgehalten haben, um an hölzernen Schranken und Türrahmen auch in einer archaischen Telesterionhalle keinen Anstoß zu nehmen. Vor allem aber wird aus der Verwendung an dieser Stelle erst verständlich, weshalb sie zunächst die Interkolumnien nur bis zu einer gewissen Höhe schlossen und noch keine Vollverschlüsse bildeten. Wenn sie am Mysterienhause nur zu dem Zwecke eingeführt wurden, den Einblick in die Cellatüren zu maskieren, so war mehr als Türhöhe auch für sie nicht nötig, und es fehlte jede Veranlassung, die auch in den Telesterionhallen doch, wie wir annehmen müssen, normalen und verhältnismäßig hohen Interkolumnien bis oben hin zu schließen. Waren sie obendrein, was bei ihrem Gebrauch nur für die Tage der Mysterienfeier selbst leicht möglich wäre, beweglich und auswechselbar[73]), wie die späteren Pinakes des Proskenions, so war eine solche Höhengrenze auch aus praktischem Grund geboten: man hätte sie sonst nicht mehr handhaben können.

Was ich hier zusammenstellte und in Beziehung zu einander zu bringen suchte, weist nicht einfach und notwendig auf einen einzigen vorbildlichen Bau, wie etwa den zu Eleusis —, die Schranken des Tempels F weisen sogar über das pisistratische Telesterion in frühere Zeit hinauf. Es müssen vielmehr typische Züge sein, die schon früh an Telesterien Gültigkeit gewonnen haben. Wir durften aber tatsächlich feststellen, daß schon früh im VI. Jahrhundert hölzerne — an großen Monumentalbauten dann in Stein übersetzte — Schranken, deren Gefüge nach Bedarf auch die Auflassung eines Durchganges gestattete, zum Abschluß der Interkolumnien von Tempelhallen verwendet worden sind, ferner daß sich dies am einleuchtendsten aus Zwecken des Mysteriendienstes erklären läßt, und daß folglich hohe Wahrscheinlichkeit dafür besteht, daß auch der pisistratische Bau in Eleusis und andere attische Telesterien derartig verschließbare Vorhallen besessen haben. Und wenn man sich nun gegenwärtig hält, daß noch in einer viel jüngeren Zeit an einer Stelle, wo nach unanfechtbarer Ueberlieferung die τελεταί für Demeter gefeiert worden sind, eine solche Hallenfront mit eingesetzten Schranken gestanden hat, nämlich dort über und hinter der Opferstätte von Lykosura, genau so wie in Eleusis hinter und über der αὐλή mit ihrem Opferaltar die Vorhalle des Telesterions emporragte, so wird man jetzt mit größerer Zuversicht die Annahme wiederholen dürfen, daß uns in Lykosura das Bild einer alten Telesterionhalle wiedergegeben sei.

Schlußfolgerung für Lykosura.

73) Vgl. was Dörpfeld Athen. Mitt. 1905, 272 über die Gefahr des Verwitterungseinflusses für nicht geschützte Türfüllungen sagt, dazu aber Pfuhls Bemerkung Gött. gel. Anz. 1910, S. 847 Anm.

Gewiß wird einer solchen Annahme mit Recht die Frage entgegengestellt werden: wozu aber eine solche leere Kulisse? Dazu möchte ich mit der Frage antworten, ob ein Haus für die τελεταί gerade in Lykosura so notwendig gewesen sei? Wenn man es für möglich hält, daß die δρώμενα solcher Mysterienfeiern überhaupt erst einmal im Freien stattgefunden haben (Kern, Eleus. Beiträge 1909, 6 vgl. Anm. 62. Gruppe, Griech. Myth. I, 53)[74]), so ist Lykosura gerade der Ort, wo sich eine solche Form der Feier ungetrübter erhalten haben dürfte. Erkennen wir doch gerade dort in den vermummten tierköpfigen, dämonischen Tänzern des Gewandes der Damophongruppe (zuletzt Ann. Brit. S. A. XIII, 1906—1907, 293 f., Taf. XIV) — es ist natürlich Zufall, daß sie auch in dem Saumstreifen über die Höhe ziehen —, sowie in den menschlichen Terrakotten mit Widderkopf (Ephem. arch. 1912, 153, Bull. corr. hell. 23 (1899) 635 vgl. auch Hermes 48, S. 318) sprechende Rudimente uralter Religionsvorstellung, die bis in die hellenistische Zeit lebendig geblieben sein muß. So muß es mit Pausanias durchaus vereinbar erscheinen, daß dort oben, obwohl es da kein Haus gab, außer dem Opfer auch die τελετή ganz oder doch mit einem Teile ihrer Handlungen im Freien begangen worden sei. Eben darum leuchtet es aber auch ein, daß der Architekt, als er seine glatte Stützwand hinter der Opferstätte maskieren wollte, dafür das Motiv der Telesterionvorhalle gewählt habe. So spielte sich die Feier von Lykosura nun doch wenigstens vor einer solchen ab, wie anderwärts auch darin und dahinter im säulenreichen Saal.

Läßt sich aber die Fassade von Lykosura in diesem Sinne verständlich machen, so wird sich auch ihre Aehnlichkeit mit dem Steinproskenion nur so erklären, wie es oben geschehen ist. Nicht sie hat ein Proskenion, sondern dieses hat die alte Telesterionhalle nachgeahmt und umgebildet. Und dafür kann wieder nur die gelegentliche Verwendung dieser Bauform als Skene auf der Orchestra die Hand geboten haben. Ich fasse den ganzen Prozeß zusammen, wie er sich mir aus den verschiedenen vorstehenden Erwägungen als möglich und wahrscheinlich ergibt.

XIV.

Zusammenfassung.

Die geschichtliche Entwicklung des Skenenbaus.

Als sich einst für das Spiel auf der Orchestra die Notwendigkeit bestimmter Requisiten ergab, stellte man unbefangen und selbstverständlich und so gut und schlecht es ging die typischen und jedermann geläufigen Formen dar, welche die Wirklichkeit bot. Im Altarbau zuerst — von dem sich einzelne Typen des Grabbaus kaum unterschieden — nutzte man die podiumartige Oberfläche vor-

74) Von Einweihungshandlungen dionysischer Mysterien im Freien, d. h. im tempellosen Temenos, erzählen manche Darstellungen, vgl. Rizzo, Röm. Mitt. 25, 1910, 89 ff. und die von Kern a. a. O. (s. Anm. 55) S. 14 ff. veröffentlichten Reliefbecher.

nehmlich für die Handlung des einstigen Protagonisten, des Chores, aus. Als Lagerzelt, vom Stoff des Dramas gefordert, erschien alsdann als Hintergrundsbau auf der Orchestra der erste Raum. Der Palast in seiner traditionellen Gruppenanlage folgte: die eine Skene wird als monumentale Architektur charakterisiert, ein bis zwei weitere Gebäude stehen als Nebenskenen ihr zur Seite, in ihrer gestaffelten Lagerung der Rundung des Tanzplatzes angepaßt. Hier führt ein Einzelfall zum ersten Auftrage einer perspektivisch gemalten Dekoration. Die Anlage ist, wiederum getreu der Wirklichkeit, leicht auch als Tempel und Temenos zu denken und wird so schon in der Orestie gebraucht. Andere Deutung und entsprechender Gebrauch des einzelnen Skenenhauses sind möglich und in einzelnen jüngeren Dramen noch zu erkennen. Man scheint sich an die vortretenden Einzelskenen (immer noch als Einzelbauten) zu gewöhnen, behält sich aber stets die Freiheit vor, gelegentlich auf die einfachen Motive der älteren Inscenierung zurückzugehen, und auch die Vorhallen können noch immer wieder körperlich aufgebaut worden sein. Wir dürfen den Dichtern, wie uns selbst, die Verwendung der gemalten Architekturdekoration nicht auch sofort zum uneingeschränkten Zwange werden lassen. Ein Fortschritt ist gelegentlich greifbar in der reicheren Ausstattung (nicht Gliederung) der Tempelfront (Ion). Irgend einmal gibt aber der Stoff den Anlaß, diese typische Tempelfront durch die mit Schranken abgeschlossene, aber von einer oder zwei Türen durchsetzten Vorhalle eines Telesterions zu ersetzen. Auch dieses Motiv wird, mit oder ohne Seitenskenen, je nach Bedarf und gelegentlich wohl auch — genau wie die anderen Einzelskenen — in umgedeutetem Sinne wiederholt worden sein. Das alles gilt für die klassische Zeit selbst Die Motive lösen auch nicht einander einfach ab, man verfügte nur mit der Zeit über mehr als einst, und konnte hier diese, dort jene Kombination gebrauchen und aufbauen. Aber die Entwicklung, die auch innerlich die Tragödie wandelt, führt schließlich doch zu abstrakteren, typischen, konventionellen Formen, die schon im Holzproskenion Gestalt gewinnen, und drängt am Ende auf ein festes dauerndes Gebäude.

In dem festen Skenenhause wird nicht die kürzere Tempelfront, sondern die andere sakrale Fassade mit längerer und zugleich verschließbarer Säulenreihe festgehalten und wird typisch, weil sie den späteren, offenbar stark veränderten Ansprüchen immerhin mehr entsprochen haben muß. Mit freier, lockerer Gruppierung mehrerer Einzelskenen und einer hierin auf die Wirklichkeit hinstrebenden Inscenierung war es endgültig vorbei. Der eine Hallenbau sollte nun für sehr verschiedenartige Aufgaben als Spielhintergrund dienen können, ganz so, wie man es ihm schon so oft nachgerühmt hat. Und er gab in der Tat, was die alte, wirklichkeitsgemäße Gruppenanlage ausgeschlossen hatte: die Möglichkeit für zwei und damit auch für mehr Türen unter ein und demselben Gebälk, in derselben geschlossenen Fluchtlinie. Man braucht nur die versteinerten Schranken am Tempel F in Koldeweys Rekonstruktion Abb. 94 etwa mit dem

Bilde zu vergleichen, das Dörpfeld von den Proskenien von Epidauros, Oropos (und Athen) entworfen hat (D.-R. Taf. V und VI), um zu verstehen, wie schon in solchem Schrankenverschluß die Tür überall da sich ergeben konnte, wo man ihrer bedurfte.

Paraskenien und Proskenien voneinander unabhängige Gebilde.

Als man einst auf der klassischen Orchestra die Telesterionhalle eingeführt hatte, da brauchte auch sie, wie schon gesagt, durchaus nicht immer zwischen seitlichen Flügelbauten zu stehen. Diese waren selbst ja frei und unabhängig von einem festen Schema und wurden gebraucht und weggelassen, wann es den Dichtern gefiel. Die Telesterionfront bedurfte so wenig eines solchen seitlichen Abschlusses oder der Möglichkeit sich seitwärts irgendwie anzulehnen, wie das spätere Steinproskenion auch, das bekanntlich in zahlreichen Beispielen frei und ohne Paraskenien steht. So erklärt sich auch der Skenenbau im Niobebild, der ohne Paraskenien steht, und dessen Schrankenhalle mit Antenpfeilern abschließt wie die Fassade von Lykosura! Aber man mochte die beiden von einander unabhängigen Motive, Seitenskenen und Telesterionhalle, schon zur Zeit der freien Gruppierung der Einzelskenen gelegentlich verbunden haben, so daß die Telesterionhalle an der Stelle des originalen Megaron erschien, wobei sie links und rechts bis unmittelbar an die Seitenskenen reichen mochte. Und aus dieser, sagen wir, vielseitigsten Kombination erwuchs dann der erste feste Bau, — fest insofern, als man in Athen, Eretria u. a. die Seitenbauten bereits in der bestimmten, konventionellen Form für die Dauer hinstellte und durch ein langgestrecktes, gleichfalls steinernes Skenenhaus verband, während man der für die Mittelfront nun endgültig gewählten „Proskenionhalle“ die alte freie Beweglichkeit noch eine Zeitlang erhielt, indem man sie noch immer aus Holz konstruierte. So erkläre ich mir die Tatsache, daß in einigen Skenenbauten nicht einmal eine feste Steinschwelle dafür vorgesehen war. Das wäre die Periode des Uebergangs, von der ich oben sprach.

In dieser Zeit bildete sich die feste Gewöhnung heraus, die für Spiel und Handlung im wesentlichen die breite Fassade dieses Mittelbaus heranzog und dazu über die Verwendungsmöglichkeit der Pinakes bestimmte, — wobei ich diese immer nur im Puchsteinschen Sinne als Füllungen, nicht als Dekorationen verstanden wissen will. So erkläre ich mir die andere Tatsache, daß so viele Theater bei der Umsetzung des Holzproskenions in die Steinhalle sich eben auf diese allein ohne Paraskenien beschränken konnten. Denn diese beiden Elemente sind eben nicht Zweige desselben Stammes, aus demselben Keim erwachsen, sondern sind von ganz verschiedenem Boden her fast zufällig nebeneinander verpflanzt worden und sie haben auch beim weiterem Wachstum ihre Wurzeln und Aeste nicht so verschlungen, daß sie nicht späterhin ohne Schaden sich wieder voneinander lösen und, wenn auch jedes an seinem Teil für den neuen Zweck zurecht gebogen und verschnitten, in dem ursprünglichen Sonderdasein weitergedeihen konnten. Daß erst bei solcher Auffassung von Paraskenien

und Proskenion der verschiedenartige Befund der Theaterruinen sich befriedigend deuten läßt, muß mir als eine Bestätigung für die Richtigkeit des in dieser Untersuchung eingeschlagenen Weges erscheinen.

Die Schranken werden zu Pinakes.

Endlich wird in jener Uebergangszeit sich auch das vollzogen haben, was in der Skene des Niobebildes, die gewiß nicht als konventionelle, sondern frei ad hoc errichtete Orchestraskene verstanden sein will, noch fremd war und fremd sein konnte, wenn nicht fremd sein mußte: die Umwandlung der Schrankenwände zu Vollverschlüssen, zu d e n Pinakes also, die uns durch die bis hinauf reichenden Riegellöcher und Falze, z. B. in Pleuron (Gött. gel. Anz. 1902, 407) bezeugt sind. Erst diese Vollverschlüsse hatten notwendigerweise eine Begrenzung der Höhe der Interkolumnien zur Folge. So lange man nur Schrankenfüllungen verwandte, war die Höhe der in den oberen Teilen offenen Interkolumnien noch unbestimmt oder vielmehr nur abhängig von dem Verhältnis, das man, in mehr oder minder freier Anlehnung an die wirkliche Architektur, einer solchen Halle geben wollte. Erst die Vollverschlüsse setzten deren Höhe notwendig auf ein bestimmtes Maß herab: der Tieferlegung des Gebälks setzte lediglich das Maß der gewollten Türhöhe eine äußerste Grenze. Bezeichnen wir den Prozeß mit einem Wort: indem die Verschlüsse stiegen, mußte das abschließende Gebälk sich senken! Die Pinakes sind wirklich, wie ROBERT vermutet hatte, erst die sekundäre, die Schranken aber die ursprüngliche Form, jene erst aus diesen für den besonderen Einzelzweck hergerichtet.

Ich mache hier Halt. Die Fragen, wie weit außerdem bei dieser Endgestaltung der Proskenionhalle Rücksichten auf den Oberbau mitgesprochen haben, der im Gesamtbild der Steinskene einen so bedeutenden Anteil erhalten hat (FIECHTER a. a. O. 1 f., THIERSCH, Gött. gel. Anz. 1915, 145 f.), wieweit rein architektonisch-künstlerische Gesichtspunkte, wie die vielbesprochene optische Frage bei dem Ausgleich der Verhältnisse von Proskenionhalle und Oberbau wirksam waren, — diese und andere Fragen greifen weit über den Rahmen dieser Untersuchung hinaus. Manches, vor allem die Grundmotive, werden die Holzbauten schon vorweg genommen haben, aber ich kann hier nichts genauer umgrenzen. Nachdem schon Aischylos die flachen Decken seiner Blockhausskenen gelegentlich als Spielplatz in seine Handlungen einbezogen hat — Psychostasie, Wächter im Agamemnon —, ist es uns unbenommen, auch bedeutendere Ueberhöhungen dieses oder jenes Teiles anzunehmen (Euripides, Hiketiden 422 v. Chr., Euadnefels, Phoenissen 410 v. Chr., μελάθρων ἐς διῆρες ἔσχατον[75]) 90, 100, 104), für die in der Höhe spielenden Scenen, besonders für die Götter, denen die Decken der Skenenbauten als Podium dienten, auch einen weiter entwicklungsfähigen Hintergrund aufgerüstet, in Mittel- oder Seitenskene auch die Flugmaschine aufgestellt zu denken. Aber alle diese Dinge gehören zur internen Entwicklung des Skenenbaus, sie berühren nur die verschiedenen

75) Nach ROBERT, Hermes 32, 427 und Oidipus S. 428 die der Komödie entlehnte διστεγία.

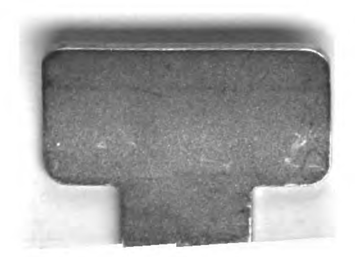
Möglichkeiten, wie die Hauptanlagen der klassischen, vor allem schon der äschyleischen Zeit fortzubilden und gesteigerten Ansprüchen anzupassen waren. Nur diesen ersten, ursprünglichen Skenenbauten näher zu kommen, habe ich einen neuen Weg versucht und gewagt. Er hat uns nicht bei einem für Bühnenansprüche, die es anfänglich noch gar nicht gab und geben konnte, ersonnenen und ausgeklügelten Kunstbau, unwirklich und neutral, festgehalten, auch nicht zu einer primitiven und formlosen, je nach Bedarf umdekorierten Bude zurückgeleitet. Er hat uns nur hinweggeführt von einem bisherigen Grundirrtum, der eine Entwicklung „ohne Sprung“ erstrebte und darum stets, wenn auch unbewußt, unter dem Banne der späteren Theaterarchitektur schon für die klassische Zeit noch immer mehr ein konventionelles Theatergehäuse, mehr einen Rahmen für Inscenierung und Spiel, als nur eine, ich möchte sagen, selbst mitspielende, in das Spiel hineingestellte Scenerie vor Augen hatte. Er hat uns, über die Vorstellung anderer noch hinausführend, an ein naiveres Vorgehen glauben lassen, das solche Architekturen, die des wirklichen Lebens Schauplatz und Rahmen bildeten, auch wirklich hinzustellen strebte, ein Vorgehen, das schon darum naiver scheint und an den Anfang gestellt werden darf, weil es eigentlich zu viel will und dieses Zuviel noch unvollkommen erreichen kann.

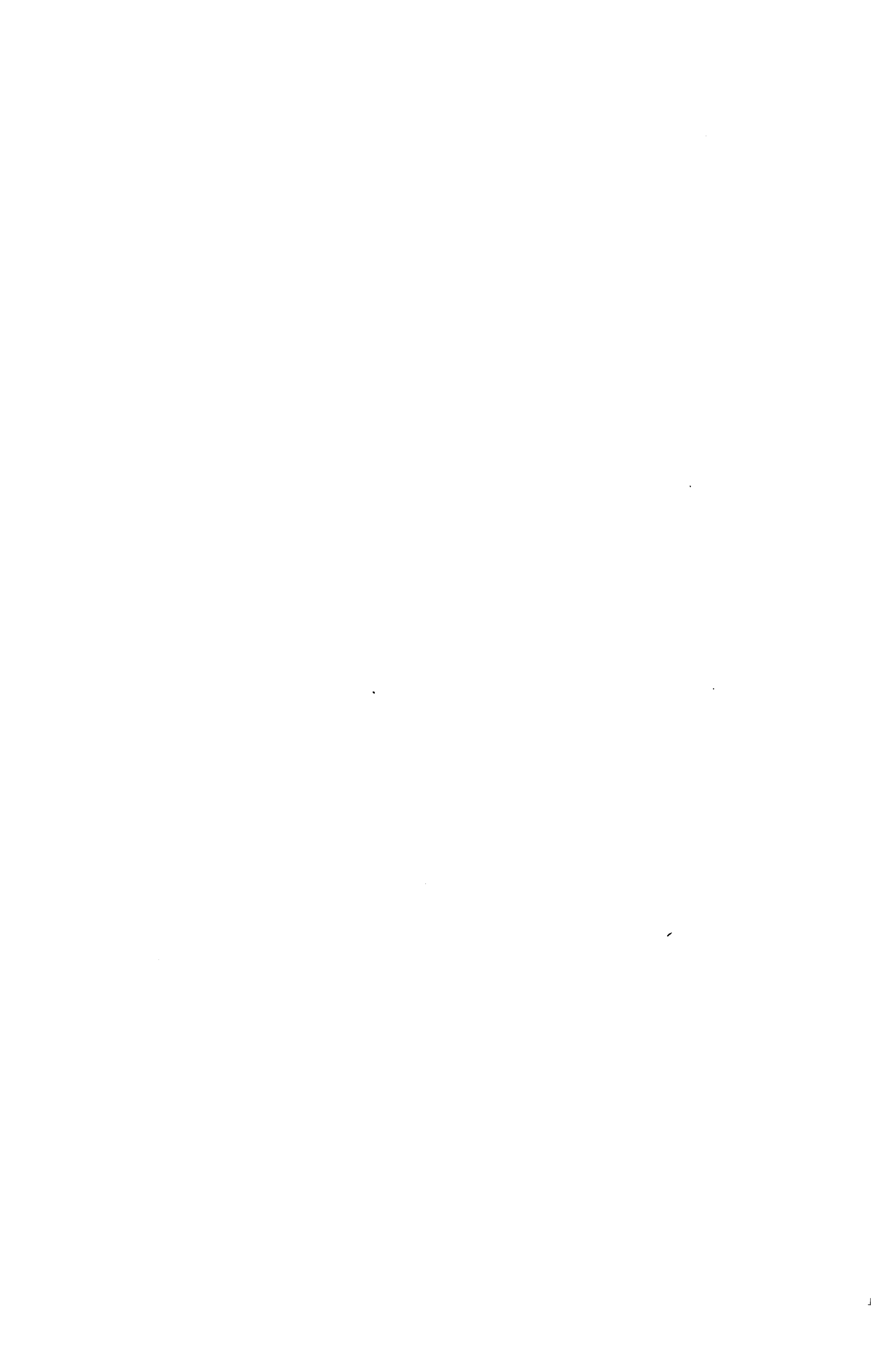
Das kann, wie die Dinge liegen, ja nur eine Hypothese sein, aber sie sucht ihr Ziel vermittelst ganz realer, den Dichtern und ihrem Volke gegenwärtigen Größen, Monumenten, die es gab, die wir kennen und die die Athener des Aischylos gekannt und um sich gehabt haben. Und es spricht gewiß nicht gegen eine solche Hypothese, daß gerade durch diese ersten, gewiß bescheidenen Wirklichkeitsbauten auf der Orchestra, mit denen sie zu rechnen wagt, auch bereits über die grundlegenden Formen des Kunstbaus einer fernen Zukunft entschieden war. Ein jeder derartiger Versuch, auch wenn er sich noch so sehr um die Wahrheit bemüht, kann Schwächen bergen, und an diese den Finger zu legen, wird die Kritik, die ich erwarte, schon besorgen. Aber wir können der Wissenschaft nicht wahrhaft dienen, wenn wir nicht auch, nach Wolfgang Reichels schönem Wort, „den Mut zu irren“ haben, der „wachsen solle mit der Größe des Zieles“. Auf den bisher eingeschlagenen Wegen aber kämen wir jedenfalls, fürchte ich, aus dem Irren nicht heraus.

Ostern 1915.










UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07371 0397

